

R. Tolstoy

LES LUTTES DE MOLIÈRE

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

Volumes petit in-8, brochés.

La Jeunesse de Molière.
Les Débuts de Molière à Paris.
Les Luites de Molière.

Sainte-Beuve. (*Collection des Grands Écrivains français.*)

COLLECTION DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE

G. MICHAUT

Professeur à la Sorbonne.

LES LUTTES DE MOLIERE

LE MARIAGE FORCÉ — LA PRINCESSE
D'ÉLIDE — TARTUFFE — DOM JUAN —
L'AMOUR MÉDECIN — LE MISANTHROPE

DEUXIÈME ÉDITION REVUE



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

Ce volume ayant été cliché, je n'ai pu introduire dans le nouveau tirage les corrections et les additions que j'aurais désiré. On trouvera, aux pages 248 et suivantes, quelques notes qui y suppléeront.

G. M.

LES LUTTES DE MOLIÈRE

I

LE « MARIAGE FORCÉ »

On se rappelle ce que Tallemant des Réaux¹ disait de Molière vers 1658 :

[La Béjart] est dans une troupe de campagne.... Un garçon nommé Molière quitta les bancs de la Sorbonne pour la suivre. Il en fut longtemps amoureux, donnait des avis à la troupe et enfin s'en mit et l'épousa. Il a fait des pièces où il y a de l'esprit. Ce n'est pas un merveilleux acteur, si ce n'est pour le ridicule. Il n'y a que sa troupe qui joue ses pièces; elles sont comiques.

A cinq années de là, après l'*École des Femmes*, j'imagine qu'il n'aurait pas parlé sur le même ton. Ce « garçon » a fait une assez belle fortune. Accueilli par les Grands Comédiens comme un rival peu redoutable, un farceur subalterne capable de « régaler les provinces » de « petites comédies » assez « scurriles » et d'amuser un instant le beau monde et la cour par sa rusticité même, voici qu'il est devenu visiblement le comédien favori du roi : Louis XIV l'appelle souvent au Louvre ou dans ses palais de Versailles, de Saint-Germain, de Fontainebleau; il lui permet de proclamer bien haut que le Maître lui-même daigne être en quelque sorte son collaborateur (*Fâcheux*), ou lui a expressément ordonné de se défendre contre ses ennemis (*Impromptu*). Et les comédiens de la « seule

1. Édition Monmerqué et P. Paris, VII, 170. — J'ai relevé ailleurs les erreurs de ce passage (*Jeunesse de Molière*, 9 et 57).

2. Préface de 1682.

troupe royale¹ », maintenant jaloux de la « troupe de Monsieur », en sont réduits à solliciter la reine-mère « de leur procurer l'avantage de servir le roi². » Les auteurs en vogue n'avaient pas eu moins de méprisante indulgence pour Molière, à ses débuts : ils avaient affecté de le considérer comme un imitateur, voire un heureux plagiaire des auteurs de farces à l'italienne. Et voici qu'en cinq années, sur dix pièces, il en a fait applaudir neuf ; il s'est haussé à la grande comédie en cinq actes et en vers ; et les pédants ont eu beau dénoncer mille défauts, mille transgressions scandaleuses des règles, mille fautes dans l'intrigue, ou mille invraisemblances dans les caractères, le public court au Palais-Royal, les libraires se disputent la gloire et le profit d'imprimer ses comédies, le roi l'a pensionné, non comme acteur ou directeur de troupe, mais « en qualité de bel-esprit³. » Il triomphe ; et le vain déchainement des comédiens et des écrivains également jaloux ne peut ralentir le cours de sa prospérité.

Mais ce succès même imposait à Molière un redoublement d'efforts et de travail. Il lui fallait maintenir sa troupe en haleine pour qu'elle continuât à se montrer digne de ses auditeurs d'élite, la cour, Madame, le roi. Il lui fallait surtout écrire de nouvelles pièces pour renouveler son répertoire. Les écrivains les plus réputés, les Pierre Corneille, les Thomas Corneille, les Quinault, restaient malgré tout attachés à l'Hôtel de Bourgogne ; à la première occasion, ceux qui avaient apporté leurs ouvrages à Molière, comme Gilbert⁴ ou Chappuzeau⁵, le quittaient pour ses concurrents ; il n'avait pu leur enlever, pour une fois, qu'un Boyer⁶, et il était contraint de se rabattre sur des inconnus ou des écrivains de second ordre, un Coqueteau de la Clairière, un Magnon, un de Prade⁷, ou sur les pièces imprimées, tombées dans le domaine commun. Sans doute il avait ses propres comédies. Mais le public des théâtres, au

1. C'est le titre dont se parent les Comédiens de l'Hôtel et que la Gazette continue à leur donner, même après août 1665, alors que la « troupe de Monsieur » était devenue officiellement « la troupe du roi. »

2. La Grange, *Registre*, 46 (24 juin 1662).

3. *Ib.* 59.

4. Cf. *Débuts de Molière à Paris*, 115.

5. En 1663, il fait jouer sa *Dame d'intrigue* à l'Hôtel.

6. *Tonnaxare*, fin de 1663.

7. Quand il n'en était pas réduit à faire « raccommode » par Madeleine des pièces anciennes (La Grange, *Registre*, 15 : le *Don Quichotte* ou *Don Guichot*, joué le 30 janvier 1660).

xvii^e siècle, était bien moins étendu qu'il ne l'est de nos jours; on ne pouvait ni maintenir longtemps¹ ni trop souvent remettre les mêmes titres sur l'affiche. Il en fallait de nouveaux. C'est assurément pour cela — en partie — que Molière avait décidé de ne plus prolonger, pour sa part, la querelle de l'*École des Femmes*. Il le dit expressément dans l'*Impromptu* :

Les comédiens ne me l'ont déchaîné (*Boursault*) que pour m'engager à une sottise guerre et me détourner par cet artifice des autres ouvrages que j'ai à faire; et cependant vous êtes assez simples pour donner toutes dans ce panneau. Mais enfin, j'en ferai ma déclaration publiquement. Je ne prétends faire aucune réponse à leurs critiques et leurs contre-critiques².

Il savait bien que la meilleure qu'il pût « leur faire, c'était une comédie qui réussît comme toutes ses autres », une pièce nouvelle qui les fâchât plus que toutes les satires, « en leur enlevant du monde³. » Je supposerais volontiers que dès lors Molière avait conçu le sujet de son *Tartuffe* et peut-être même avait déjà entrepris de le mettre en œuvre. Il est certain en effet que l'idée lui en a été suggérée par les *Hypocrites* de Scarron. Or il avait relu les nouvelles de cet auteur pour écrire l'*École des Femmes*⁴. Une fois cette pièce achevée et donnée au public, il est tout naturel qu'il ait songé aussitôt à celle qui la remplacerait, dès que le succès en serait épuisé, et qu'il se soit proposé d'utiliser les *Hypocrites* comme il venait d'utiliser la *Précaution inutile*.

Diverses obligations empêchèrent Molière de terminer sa comédie ou, s'il l'avait terminée, de la donner avant le relâche de Pâques. Au commencement de l'année 1664⁵, il lui fallut monter une *Bra-*

1. L'*École des Femmes* elle-même avait eu, du 26 décembre 1662 au 6 février 1663, 18 représentations, dont 4 seulement avaient rapporté au-dessous de 1 000 livres et dont la recette moyenne s'élevait à 1 184 livres; mais, des 13 suivantes, du 9 février au 5 mars, une seule avait atteint 800 livres, et la moyenne était seulement de 600 livres. Reprise avec la *Critique*, elle avait eu, du 1^{er} juin au 1^{er} juillet inclus, 14 représentations, dont 3 seulement avaient « fait » moins de 1 000 livres, et dont la moyenne était 1 239 livres; mais les 18 suivantes, du 3 juillet au 12 août, n'avaient atteint qu'une moyenne de 626 livres, et la dernière n'en avait rapporté que 294. Le 11 septembre, les 28 et 30 décembre 1663, le 1^{er} janvier 1664, avec la *Critique*, elle produisit 395, 739, 688 et 231 livres. Les comédies les plus heureuses n'étaient donc vraiment « payantes » que dans leur nouveauté.

2. Scène III.

3. *Ibid.*

4. Cf. *Les débuts de Molière*, 178.

5. On avait commencé l'année par l'*École des Femmes*, le *Dépît* et *Don Japhet*. Le 3, on joua, en visite, chez Madame, *Sertorius* et le *Cocu*.

damante ridicule. C'était le duc de Saint-Aignan qui la lui avait apportée, en lui « commandant de la jouer » et en donnant « cent louis d'or à la troupe, pour la dépense des habits qui était extraordinaire¹. » Il ne pouvait être question de ne point complaire au duc de Saint-Aignan, nouvellement reçu à l'Académie française², et qui, en sa qualité de premier gentilhomme de la Chambre, était ordinairement chargé d'organiser les divertissements de Sa Majesté. C'était une espèce de surintendant des beaux-arts, que Molière avait tout intérêt à se concilier³. D'ailleurs le roi devait assister et assista en effet à la première représentation, le 10 janvier. On en donna trois autres pour le public; après, il fallut soutenir la pièce en y adjoignant le *Grand benêt de fils aussi sot que son père*, comédie⁴, ou plutôt farce de l'un des membres de la troupe, Brécourt⁵: grâce à quoi on la poussa jusqu'à neuf représentations.

Pendant que Molière et ses compagnons apprenaient, répétaient et jouaient ces deux nouveautés⁶, il lui fallait, comme auteur, comme directeur et comme acteur, travailler en hâte pour le service du roi. Louis XIV, on le sait, aimait les ballets et se plaisait à y danser lui-même. L'année précédente, à mainte reprise, on l'avait applaudi, au Louvre, dans le *Ballet des arts*⁷; à

1. La Grange, *Registre*, 61.

2. Cf. Loret, *Muse historique*, 5 août 1663.

3. Quel est l'auteur de cette pièce? Les frères Parfaict (IX, 242) soutiennent àprement que ce n'est point Saint-Aignan. Ils s'appuient sur le témoignage de l'abbé de Marolles, qui, dans son « dénombrement des auteurs », écrit : « Saint-Aignan a fait aussi une pièce de théâtre qui porte le nom de *Bradamante*, où il peint admirablement la valeur guerrière de cette belle personne à qui rien ne peut résister. » Cela n'annonce pas en effet une *Bradamante ridicule*. Mais que vaut le témoignage de Marolles? L'intérêt porté à la pièce par Saint-Aignan, la subvention qu'il accorde, la présence du roi m'inclineraient à croire qu'il est bien l'auteur : il aura gardé l'anonymat, quand il aura vu le médiocre succès.

4. Jouée en visite le 17, avec l'*Impromptu*, chez Le Tellier, et le 22, avec *Les Fâcheux* chez Colbert, « maître des requêtes. » On notera qu'à ces deux visites ne fut pas donnée la *Bradamante*, alors dans sa nouveauté : fâcheux indice.

5. Brécourt avait quitté le Marais pour le Palais-Royal à Pâques 1662; il va bientôt passer à l'Hôtel.

6. Ajoutons que vers cette date, le 19 janvier, naissait son premier enfant, Louis. — Dans ce mois de janvier, son père, Jean Poquelin, avait un procès contre un de ses confrères et associés, tapissier et valet de chambre du roi. Voir Soulié, *Recherches sur Molière*, p. 235, document xxxvii, cote 46. — Notons aussi que Molière a été, le 25 janvier, témoin dans un acte notarié (Soulié, 61, note).

7. Loret, *Muse historique*, 13 et 20 janvier, 24 février 1663. — Le 28 avril, Loret annonce que le roi a établi une académie de danse, dont Saint-Aignan est le protecteur en titre.

Vincennes, il avait tenu son rôle dans le ballet de la *Noce de village*¹; il se préparait à danser, le 13 février 1664, le ballet des *Amours déguisés*, dont le prologue, composé par le président de Périgny, serait joué par les acteurs de l'Hôtel. Il voulut sans doute faire aussi sa part à la troupe du Palais-Royal. D'ailleurs il devait se souvenir de ce genre nouveau de la comédie-ballet que Molière avait inauguré dans *Les Fâcheux* et qu'il avait promis de perfectionner encore, pour peu qu'on lui en donnât l'occasion². Il lui demanda donc une comédie-ballet; et sans doute la demandait-il un peu tard; car Loret écrit : « Cette pièce assez singulière — Est un *in-promptu* de Molière³. » La première représentation eut lieu le mardi 29 janvier, au Louvre, « dans l'appartement bas de la reine-mère⁴. »

Nous sommes sur une place publique, devant la maison de Sganarelle⁵.

Sganarelle sort de chez lui pour aller chez le seigneur Géronimo. Il se heurte justement à lui et il en est enchanté, car il a un conseil important à lui demander. Il lui fait solennellement jurer une sincérité entière. Cette promesse obtenue, il s'explique : fera-t-il bien de se marier? Avant de répondre, Géronimo lui demande son âge. Sganarelle ne s'en souvient plus; mais les calculs de Géronimo ont vite établi qu'il a de cinquante-deux à cinquante-trois ans; d'où Géronimo conclut qu'il serait ridicule à lui de se marier à cet âge. Sganarelle prend fort mal l'avis : il est résolu à se marier; il aime une fille; il l'a demandée à son père; le mariage doit avoir lieu le soir même; déjà il jouit par avance de son bonheur et se voit entouré d'une demi-douzaine de petits Sganarelles. Alors Géronimo change de ton : il se trompait; que Sganarelle se marie donc; il lui en donne le conseil. Sganarelle, ravi, le remercie et lui nomme sa fiancée : la jeune Dorimène. Géronimo s'exclame : Dorimène, si galante et si bien parée? la fille du seigneur Alcantor? la sœur d'un certain Alcidas qui se mêle de porter l'épée? Il promet d'aller en masque aux noces et s'en va répétant : « Le beau mariage! » Sganarelle constate avec plaisir que son mariage sera heureux : tous ceux à qui il en parle en ont de la joie. — Il aperçoit Dorimène qui va aux emplettes et se précipite vers elle. Il lui débite des galanteries et se félicite de leur prochaine union. Dorimène s'en félicite

1. Loret, *Ibid.*, 6 octobre 1663.

2. Cf. *Préface des Fâcheux*.

3. Loret, *Muse historique*, 2 février 1664. L'édition des Grands écrivains note ici (IV, 5, note 1) : « On voit que Loret arrive enfin à écrire correctement le nom de celui qu'il a appelé si longtemps *Molier*. » Mais il y a longtemps que Loret écrit *Molière*, comme ici.

4. La Grange, *Registre*, 62.

5. Analyse, non point du *Mariage forcé*, comédie, imprimée par Molière, mais du *Mariage forcé*, ballet du roi, livret imprimé en 1664 chez Robert Ballard, et du *Mariage forcé*, comédie-ballet, imprimé en 1867 par Ludovic Celler (librairie Hachette) d'après le manuscrit d'André Danican dit Philidor l'ainé, « garde de la bibliothèque de musique » du roi.

également: enfin elle sera libre; elle jouira à son aise de tous les plaisirs; elle sait bien que Sganarelle ne la contraindra en rien; il comptera sur sa fidélité comme elle compte sur la sienne; et ils vivront comme deux personnes qui savent leur monde. — Sganarelle reste seul, déconcerté. Il se plaint d'une pesanteur de tête. Il s'endort et il a un songe. — RÉCIT. La Beauté chante l'amour. — 1^{re} ENTRÉE: La Jalousie, les Chagrins, les Soupçons. — 2^e ENTRÉE: Quatre plaisants ou goguenards.

Géronimo réveille Sganarelle. Le dormeur veut lui conter le songe qu'il a fait, mais Géronimo n'entend rien aux songes; lui soumettre quelques scrupules qui lui sont venus touchant le mariage, mais Géronimo n'a pas le temps, et il renvoie son ami à deux philosophes, leurs voisins. — Sganarelle va consulter le premier, Pancrace, l'aristotélicien. Il le trouve bouillant de colère contre un impertinent qui a dit publiquement, non la « figure », mais la « forme » d'un chapeau. Il lui faut longtemps pour le calmer; mais alors le pédant, après avoir énuméré toutes les langues dont on pourrait se servir pour cet entretien, l'étourdit de son caquet, le somme de parler sans lui laisser le temps de le faire, si bien que Sganarelle le repousse et l'enferme dans sa maison¹. — Il va trouver le second, Marphurius, le pyrrhonien. Il n'en obtient que des réponses dubitatives; exaspéré, il prend un bâton pour le rosser; le pyrrhonien se plaint amèrement de ces violences, mais Sganarelle lui renvoie ironiquement ses formules incertaines. — 3^e ENTRÉE: Arrivent deux Égyptiens² et quatre Égyptiennes. Sganarelle veut se faire dire la bonne aventure: ils se mettent à danser en se moquant de lui. — 2^e RÉCIT: Il va trouver un magicien qui lui promet d'évoquer quatre démons: ils lui répondent par signes. — 4^e ENTRÉE: Sganarelle interroge les démons: ils lui font en dansant les cornes.

Effrayé d'un tel présage, Sganarelle veut se dégager. Il frappe à la porte d'Alcantor; il allègue de bonnes raisons pour le dégoûter de lui donner Dorimène: il est trop âgé pour convenir à une si jeune femme, il a mauvais caractère, il est affligé d'infirmités répugnantes. Alcantor s'en tient à la parole donnée, Sganarelle est obligé de déclarer tout net sa résolution de ne point se marier. Alcantor reconnaît que Sganarelle est libre et lui promet une réponse bientôt. Sganarelle se félicite d'en être si facilement quitte. — Survient Alcidas. Il aborde poliment Sganarelle et poliment lui présente deux épées, en le priant poliment de choisir. Sganarelle ne veut pas se battre. Poliment et avec mille excuses, Alcidas lui donne des coups de bâton. Sganarelle promet d'épouser. — Alcidas appelle son père et lui annonce la résolution définitive de Sganarelle. Alcantor loue le ciel d'être déchargé du soin de veiller sur sa fille. — 5^e ENTRÉE: Un maître à danser enseigne une courante à Sganarelle. — Géronimo annonce à Sganarelle que les jeunes gens de la ville ont préparé une mascarade pour honorer ses noces. — 3^e RÉCIT. Chanson espagnole. — 6^e ENTRÉE: Deux Espagnols et deux Espagnoles. — 7^e ENTRÉE: Charivari grotesque. — 8^e ENTRÉE: Quatre galants cajolent Dorimène.

La comédie-ballet fut encore jouée et dansée au Louvre, le 31 janvier, au Palais-Royal, chez Madame, les 4 et 9 février. A partir du 15, Molière la donna sur son théâtre, « avec le ballet et

1. Voir plus loin.

2. Le roi jouait le rôle d'un Égyptien.

les ornements¹. » Il n'y eut que 12 représentations; la recette des six dernières oscilla entre 200 et 500 livres. Comme les frais étaient assez lourds², Molière n'essaya même pas de maintenir sa pièce sur l'affiche, pour les trois soirées³ qui lui restaient avant le relâche habituel de Pâques⁴.

Le *Mariage forcé* fut encore donné pour la cour le 13 mai 1664; ce fut la pièce qui termina les *Plaisirs de l'Ile enchantée*. Ensuite, il ne fut repris que le 24 février 1668, et on le joua huit fois avec *Amphitryon*, mais comme une simple comédie en un acte⁵, sans le ballet ni les ornements. Cela entraîna quelques remaniements, précisément aux endroits où Molière s'était efforcé de rattacher plus étroitement les récits et entrées du ballet à la comédie proprement dite. A la fin de l'ancien acte deux, notamment, dans la consultation des Égyptiennes, le dialogue semble avoir été développé. Et la scène du magicien avec ses chants et ses évocations de démons a été supprimée. A la place⁶, Molière introduit une scène nouvelle.

Un amant de Dorimène lui reproche son infidélité; mais la luronne le rassure bien vite : elle lui explique qu'elle n'aime point Sganarelle, qu'elle l'épouse pour sa seule fortune, que d'ailleurs il n'en a pas pour longtemps et qu'avant six mois, elle n'aura plus à demander au ciel l'heureux état de veuve. Quand Sganarelle, qui a tout entendu, s'avance, elle l'assure effrontément qu'elle était en train de dire du bien de lui; elle lui présente son galant, qui complimente les fiancés et proteste à Sganarelle qu'il veut se lier avec lui. La surprise et la colère réduisent Sganarelle au silence. Il ne recouvre la parole qu'après le départ des deux jeunes gens; il se félicite de pouvoir encore se dégager, et d'en être quitte pour les dépenses du mariage manqué. Il court chez Alcantor afin de reprendre sa parole.

1. Le mardi 12, il y avait eu relâche, sans doute à cause des préparatifs qu'exigeait le ballet.

2. La Grange donne (*Registre*, 62) une liste de dépenses, dans laquelle il est assez difficile de faire la distinction entre celles qui furent faites une fois pour toutes et celles qui se renouvelèrent à chaque représentation. En habits, il compte 330 livres, et, pour la mise en scène du ballet, 550 livres à M. de Beauchamp.

3. Il y eut relâche les vendredis 14, mardi 18, vendredi 21 et mardi 25 mars. — Le 16 mars, la troupe était allée en visite, jouer l'*École des Maris* et l'*Impromptu* chez Mme de Rambouillet.

4. Le 16 février, Louis Béjart et Armande avaient tenu sur les fonts, à Saint Eustache, Grésinde Louise, fille de Marin Prévost et d'Anne Brillart (Beffara). Le 28, c'était à Saint-Germain l'Auxerrois le baptême de Louis, premier-né de Molière. On sait déjà (*Les débuts de Molière*, 249) que les parrains et marraine furent le roi et Madame, représentés par le duc de Créqui et la maréchale de Choiseul du Plessis-Praslin (Beffara).

5. C'est alors que furent changées les dates à la scène II.

6. Philidor a inséré cette scène dans le ballet.

C'est dans cet état que Molière a publié sa comédie en 1668¹. Dans l'édition de 1682, on y a inséré quelques additions encore.

Quand Sganarelle avait repoussé dans sa maison le docteur aristotélicien, et tiré la porte afin de l'empêcher de sortir, le pédant reparaisait à la fenêtre, continuait à y pérorer, jusqu'à ce que Sganarelle ramassât des pierres pour les lui lancer; puis il sortait de sa maison, y rentrant, pour en ressortir et y rentrer encore, vantant toujours sa capacité en toutes les sciences possibles.

Ce sont là des lazzis de farce. Molière les avait-il introduits dans la pièce dès 1668? Sont-ce des « traditions », — puisque *tradition*, dans le jargon des comédiens, désigne aussi bien les jeux de scène qu'ils lèguent à leurs successeurs que ceux que leur ont légués leurs devanciers, — sont-ce des « traditions » qui auraient été inaugurées après la mort de Molière, aux reprises de 1676 et des années subséquentes? Rien ne permet de résoudre la question².

Le *Mariage forcé*, — malgré le médiocre succès qu'il obtint en 1664, — n'est pas une pièce sans importance dans la biographie de Molière. Pour la première fois il a pu réaliser ce qu'il n'avait qu'imparfaitement tenté dans *Les Fâcheux*: « coudre les intermèdes au sujet » et « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. » C'est que, cette fois, « tout a été réglé entièrement par une même tête³, » la sienne. Lulli, l'auteur de la partition, Beauchamp, le metteur en scène des ballets et le conducteur de l'orchestre, lui ont été subordonnés et se sont conformés à ses instructions. Aussi l'œuvre a-t-elle une unité artistique. Il y a une action cohérente; tous les récits, toutes les entrées ont un rapport étroit avec l'intrigue, si étroit même que telle entrée (celle du magicien), nous l'avons vu, explique le revirement du personnage principal et tient lieu d'une véritable scène; les chants, les danses, la mimique, tout concourt à produire une même impression, et à développer le même thème. Nous sommes loin des ballets alors en usage, qui ont le décousu d'une « revue », et dont les différents tableaux, tant bien

1. Chez Jean Ribou, au Palais (Ribou s'était donc élevé dans la hiérarchie de sa corporation; voir *Débuts de Molière*, 57); privilège du 20 février, achevé d'imprimer du 9 mars.

2. L'édition des Grands Écrivains (IV, 43, note 4) et surtout l'édition Moland (V, 320) semblent considérer comme probable l'authenticité de ces additions. — Enfin, pour une reprise, ont été ajoutés des vers nouveaux que l'édition des Grands Écrivains (IX, 588-592), est tentée de regarder comme authentiques, eux aussi.

3. *Préface des Fâcheux*.

que mal ramenés à une apparence d'unité par un prologue et un épilogue, se succèdent plutôt qu'ils ne se relient l'un à l'autre¹. Les contemporains ont bien senti l'originalité de cette innovation. Et, au lendemain de la mort de Molière, Visé l'en louait particulièrement² :

Il a le premier³ inventé la manière de mêler des scènes de musique et des ballets dans les comédies, et il avait trouvé par là un nouveau secret de plaire qui avait été jusqu'alors inconnu et qui a donné lieu en France à ces fameux opéras, qui font aujourd'hui tant de bruit et dont la magnificence des spectacles n'empêche pas qu'on le regrette tous les jours.

Moins incohérente que le ballet de cour, la comédie-ballet est aussi moins conventionnelle. La mythologie, si usée, s'en trouve naturellement exclue. La pastorale, si fade et si fausse, ne peut en être entièrement bannie. « Lorsqu'on a des personnages à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers⁴. » Molière, lui aussi, à l'occasion, « donne donc dans la bergerie; » mais sa justification même manque un peu d'enthousiasme, et il ne craint pas de parodier cette pastorale obligatoire⁵. Enfin, l'allégorie même devient plus rare et perd sa froideur. Ici, par exemple, la Jalousie, les Chagrins, les Soupçons ne sont point des personnifications vaines; ces fantômes ont trop de réalité dans l'âme inquiète du malheureux quinquagénaire, à qui les propos de Dorimène ont fait pressentir un avenir cornu; ce sont des cauchemars qu'évoque tout naturellement son imagination troublée, et ce songe est prophétique. Les autres entrées du ballet sont tirées des faits de la pièce, ou de la vie. Il est conforme à la vraisemblance que des plaisants ou goguenards viennent railler Sganarelle, ou qu'il le rêve; conforme à la vraisemblance et aux mœurs du temps, qu'il consulte les diseuses de bonne aventure et les sorciers, que les jeunes gens se rassemblent en masque à ses noces,

1. Voir Maurice Pellisson, *Les comédies-ballets de Molière*, 44 et suivantes.

2. *Conversation dans une ruelle de Paris sur Molière défunt*, dans le *Mercur* galant, t. IV, 1673; reproduit dans *Molière jugé par ses contemporains*, 4.

3. Molière a bien eu quelques précurseurs (Voir Pellisson, *Les comédies-ballets*, ch. III); mais il ne semble pas leur rien devoir; ceux-là n'ont pas la « manière ».

4. *Bourgeois Gentilhomme*, I, 11.

5. *Pastorale comique*.

qu'on lui donne un charivari grotesque; et conforme, trop conforme au caractère de Dorimène, que quatre galants la cajolent, pour finir la comédie et pour inaugurer la vie conjugale du mari si mari¹. Mais ce qui, plus que tout le reste, donne cette impression de vérité, c'est le sujet même, autour duquel tournaient pour ainsi dire et les récits et les entrées. Ce sujet, c'est un sujet de farce, tiré de la vie commune, de la vie bourgeoise : un barbon aveuglé par l'amour et qui a un retour de bon sens, un voisin de bon conseil mais raillard, une famille tarée où le père et le fils s'arrangent pour assurer à une fille et sœur difficile à « caser » un profitable établissement. Cet air de vérité, voilà encore qui était nouveau dans les divertissements de la cour.

Et par un contraire effet, — contraire mais non contradictoire, — avec la vérité apparaît aussi la fantaisie. On dirait que le ballet, la danse, la musique ont comme libéré la veine bouffonne de Molière et lui ont donné des ailes. Nous n'avons pas ici encore les chœurs pétulants de ses chefs-d'œuvre en ce genre : ni les Turcs du *Bourgeois*, ni les matassins de *Pourceaugnac*. Mais déjà quel entrain dans la danse des Égyptiennes, dans les gambades à la Callot des démons, dans le charivari des invités masqués et railleurs ! Et nous n'avons pas encore ce style rythmé, presque tout entier en vers blancs, du *Sicilien*. Mais déjà² la prose de Molière devient chantante, et semble prendre une marche cadencée :

Que l'on ait bien soin du logis
Et que tout aille comme il faut.
Si l'on m'apporte de l'argent,
Que l'on me vienne querir vite
Chez le Seigneur Geronimo;
Et si l'on vient m'en demander,
Qu'on dise que je suis sorti.

Tout ce qui fera l'originalité de Molière dans la comédie-ballet apparaît déjà dans ce premier et un peu timide essai.

1. Moins vraisemblable est la vi^e entrée, des deux Espagnols et des deux Espagnoles. Mais on en comprend la raison d'être, quand on voit que l'un de ces Espagnols était représenté par le sieur Tartas. Ce gentilhomme basque était un acrobate amateur, que le maréchal de Grammont, dont il avait été page, avait « donné au roi pour ses ballets. » (Cf. Brienne, cité dans Edition des Grands Écrivains, IV, 85, note 1). Il fallait donner à ce spécialiste en renom l'occasion d'exercer ses talents.

2. La remarque est due à M. Maurice Pellisson, *Comédies-ballets de Molière*, 140 et suiv.

Comme comédie, la pièce n'a rien qui la mette particulièrement en valeur. C'est un de ces sujets comme en avait vraisemblablement¹ traité bien des fois la comédie italienne; et l'auteur de l'*Argument* du ballet le sent si bien qu'il a l'air de s'en excuser un peu :

Comme il n'y a rien au monde qui soit si commun que le mariage, et que c'est une chose sur laquelle les hommes ordinairement se tournent le plus en ridicules, il n'est pas merveilleux que ce soit toujours la matière de la plupart des comédies, aussi bien que des ballets, qui sont des comédies muettes, et c'est par là qu'on a pris l'idée de cette comédie mascarade.

Molière s'est-il souvenu d'un intermède de Lope de Vega, *Entremes famoso del sacristan Soguijo*²? du Sydias de Théophile³, si indigné quand on lui soutient que *odor in pomo non est accidens*? du Jodelet de Gillet de la Tessonnerie⁴ ou du capitaine de Dorimon⁵, qui consultent un docteur sur leur mariage ou le sort de leur ménage futur? et surtout de la Callire et de la Chrysante de Sorel⁶ (*Polyante*), ou des pédants raillés par Balzac⁷? Il saute aux yeux que Pancrace et Marphurius⁸ sont des Docteurs de la *commedia dell'arte*. Il saute aux yeux surtout qu'en écrivant sa pièce, Molière avait très présent à l'esprit le Pantagruel de Rabelais. Avant Sganarelle, Pantagruel se forge une félicité de mari à pleurer de tendresse; avant Sganarelle, il se voyait déjà entouré de petites créatures nées de lui; avant Sganarelle, il avait prévu « l'heur ou le malheur de son mariage par songes »; avant Sganarelle, il avait

1. Riccoboni (*Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, 148) assure que Molière a pris une scène et divers lazzi à plusieurs comédies italiennes improvisées. Il semble bien que ce soit une affirmation en l'air. Cailhava (*Études sur Molière*, 111) cite, lui, *Arlequin faux brave*, où le matamore est forcé d'épouser une fille qu'il a séduite. Ce n'est qu'un sujet voisin.

2. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 140.

3. *Fragments d'une histoire comique*. Cf. l'article de Cottinet, *Moliériste*, octobre 1883, V, 208.

4. *Le Déniaisé*, imprimé en 1652.

5. *L'École des Cocus*, 1661.

6. Roy, *Sorel*, 194 et suiv.

7. *Socrate chrétien*, discours v (II, 226); *Relation à Ménandre* 1^{re} partie (II, 322); *Barbon* (II, 700, 703). Voir la thèse latine de M. Roy.

8. Pancrace est le Pangrazio, Marphurius est le Mamphurio du *Candelaio* de Giordano Bruno, imité à Paris en 1633 (*Boniface et le pédant*); peut-être la transformation de Mamphurius en Marphurius a-t-elle été facilitée par l'existence de Marforio, l'interlocuteur du fameux Pasquin : Rabelais avait attribué à Marforius un des traités de la librairie de Saint-Victor.

consulté un philosophe pyrrhonien et, si ce pyrrhonien s'appelait Trouillogan, non Marphurius, il avait la même façon de ne pas répondre¹. Molière a même ramassé dans le domaine public des plaisanteries un peu usées : « Je veux imiter mon père et tous ceux de ma race, qui ne se sont jamais mariés. »

Sans doute, dans la mise en œuvre, quelques traits révèlent la main d'un maître. Ce spadassin poli, humble, doux, si réduit au désespoir par la nécessité de donner des coups de bâton à l'homme du monde qu'il estime le plus, est une plaisante trouvaille et qui repose du bravache bruyant de la tradition. Et la psychologie de Sganarelle a quelques bons passages : ce barbon fou d'amour, qui veut oublier son âge et qui en arrive à se persuader qu'il l'a oublié en effet ; ce vieux fou, qui demande conseil, qui fait jurer à son ami de parler sincèrement, qui se fâche tout rouge quand on lui tient parole et qu'on veut le détourner d'une sottise, qui remercie avec effusion quand l'autre a changé de ton, qui est ravi du conseil qu'il a exigé ; voilà qui n'est pas mal non plus. — Mais le reste est de la même veine que *Le Médecin volant* ou la *Jalousie du Barbouillé*². Et qui admirerait Molière, s'il n'eût composé que des *Médecin volant* ou que des *Jalousie du Barbouillé*³?

1. *Pantagruel*, III, xiv, ix, xiii, xxxv et xxxvi. Et Pancrace parle toutes les langues, comme Panurge, et il énumère les sciences qu'il connaît, comme Her Trippa. Il est bien naturel que Molière ait lu, goûté et imité Rabelais, je ne vois pas qu'il soit nécessaire à ce propos d'invoquer les prétendues leçons de Gassendi (Cf. Lefranc, *Revue des Cours*, 1907-08, I, 232).

2. Voir notamment à la fin de la scène iv du *Mariage* et dans la *Jalousie* : le Docteur qui se tue à recommander la brièveté avec une loquacité inépuisable ; voir la gauloiserie des galanteries de Sganarelle : scène ii ; voir les lazzi : « vous serez bien ... marié » (scène i), « syllogisme en balordo » au lieu de *baroco*, par un jeu de mots avec *balourd* (scène iv), « rengainez... ce compliment » (scène ix), etc.

3. Je rends justice à la verve avec laquelle sont dessinées les caricatures de Pancrace et de Marphurius. Mais enfin il n'y a rien là que de déjà vu, et souvent. — J'en vois qui s'extasiaient devant le savoir philosophique que supposent les propos des deux pédants (cf. P. Mesnard, 303). Il semble bien qu'en effet les questions énumérées par Pancrace étaient encore agitées dans l'école (Voir l'arrêt du parlement rendu en 1624 contre des téméraires qui avaient, non pas disputé, mais « voulu disputer des thèses contre la doctrine d'Aristote » : *Mercur françois*, 1624, X, 504 ; voir aussi P. Janet, *La philosophie dans les comédies de Molière : Revue politique et littéraire*, 26 octobre 1872 et *La philosophie de Molière : Revue des deux mondes*, 15 mars 1881). Mais cela prouve-t-il une véritable « savoir philosophique. » Si Molière avait oublié tout cela, ce qui est bien possible, il lui a suffi de rouvrir ses vieux cahiers, ou de parcourir un manuel classique, ou de consulter un homme compétent, Le Vayer par exemple. En tout cas, il est inutile de rappeler ici les imaginaires leçons de Gassendi.

Je ne puis donc suivre M. Lefranc qui écrit¹ : « Le *Mariage forcé* est une pièce très importante, plus qu'on ne le dit généralement. » Elle serait importante comme « la première pièce amère de Molière, par sa trame et son dénouement. » Amer, le *Mariage forcé*? J'avoue que je m'écrieriais plutôt avec M. Donnay² : « Quelle gaieté! quelle bonne humeur! » et comme lui, je dirais : « C'est une suite de scènes tout à fait divertissantes et qu'il faut lire, si l'on veut se procurer une heure de joie saine et franche. » Pour que la pièce fût amère, il faudrait que nous eussions une raison quelconque de nous intéresser à Sganarelle; et Molière y a mis bon ordre³. Qui songe un instant à le plaindre plus que n'importe quel mari trompé mis en scène par quelque joyeux vaudeville du Palais-Royal actuel? — La pièce serait encore importante par les déclarations cyniques de Dorimène. « Ce cynisme était certes une nouveauté au théâtre, nouveauté peut-être audacieuse, qui ne peut s'expliquer que par le souci constant, que semble prendre Molière, de braver de plus en plus ouvertement ses ennemis. » J'avoue que je ne croyais pas si prude la comédie française vers cette époque-là. C'est en 1661 que Dorimon a donné au théâtre de Mademoiselle *La femme industrielle* et l'*École des cocus*; c'est en 1663 que Montfleury a donné à l'Hôtel de Bourgogne le *Mari sans femme* et, le 19 janvier 1664, dix jours avant le *Mariage forcé*, on achevait d'imprimer son *École des jaloux* ou le *cocu volontaire*. Or ni dans *La femme industrielle*, ni dans l'*École des cocus*, ni dans le *Mari sans femme*, ni dans l'*École des jaloux*, ces auteurs n'épargnent les situations scabreuses ou les expressions grossières. Et je crois inutile de rappeler que le théâtre italien était plus libre encore. D'ailleurs la scène que signale M. Lefranc n'a pas dû être jugée si audacieuse par les contemporains : elle date, non de 1664, mais de 1668, en un temps où Molière, toujours en instance pour obtenir

1. *Revue des cours*, 1907-08, I, 635.

2. Molière, 148.

3. Attribuerait-on une signification tragique au silence absolu que garde Sganarelle dans la dernière scène? Sans doute un tel silence pourrait être tragique. Mais dans la comédie-ballet, voici aussitôt le déplorable fiancé qui prend une leçon de danse et est entraîné dans la ronde du charivari joyeux. Et, dans la comédie, je m'en fie à la « scurrilité » de Molière, pour avoir égayé ce silence par ses mines et ses gestes; voir ce qu'on nous dit d'Arnolphe à la dernière scène de l'*École des Femmes* : « roulements d'yeux extravagants, soupirs ridicules, larmes niaises » (*Critique*).

de jouer son *Tartuffe*, n'avait aucun intérêt à scandaliser ses auditeurs et à fournir gratuitement des armes à ses ennemis. — La pièce enfin serait importante parce qu'elle est « très moderne dans sa conception et dans les choses qu'elle représente : » elle est le prototype des pièces où l'on nous « dépeint des ménages à trois ¹ ». Mais depuis que la comédie met en scène des maris trompés, c'est-à-dire depuis toujours, elle a mis en scène ce *tertius gaudens* qu'est l'amant. Et d'ailleurs, ici, Molière nous l'annonce seulement pour l'avenir et, encore une fois, c'est en 1668, non en 1664.

C'est M. Lefranc encore, et M. Lafenestre, et M. Donnay ², qui attribuent au *Mariage forcé* un caractère presque autobiographique :

« Molière continue de se railler dans cette comédie de l'inégalité d'âge dans le mariage... L'idée est donc au fond la même que dans l'*École des maris* et dans l'*École des Femmes*. Cette continuité dans l'étude des questions du mariage et des femmes peut paraître singulière et tourne véritablement à l'obsession. Faut-il y voir le résultat des observations du grand comique, ou parlait-il, à certains moments, par sa propre expérience? »

« Quelques-uns crurent deviner dans les allures émancipées de Dorimène la peinture, volontairement chargée, des façons de Mlle Molière, dont les coquetteries commençaient d'inquiéter le mari laborieux, surmené, maladif, irritable. Molière, en y jouant... le rôle... de Sganarelle, semblait bien, il est vrai, attaquer de face les malentendus pour n'être point attaqué. Rire le premier, rire plus fort que tous, de ses propres inquiétudes et de ses propres misères, c'était ne laisser à personne le droit d'en affirmer l'existence ni d'en mesurer l'étendue. Néanmoins, en se donnant à lui-même, sous un costume d'emprunt, tant de raisons pour excuser un mariage disproportionné, en se complaisant avec une telle opiniâtreté en des illusions de tolérance délicate et de tendres attentions, pour s'assurer l'affection et la vertu d'une indigne compagne, jusqu'au remords final, ne prêtait-il pas le flanc à toutes les malignités? S'il riait à gorge déployée, ne pouvait-on insinuer qu'il riait jaune? Quelques-uns n'y manquèrent pas. »

« Il s'agit encore d'un homme de cinquante ans qui veut épouser une jeune personne. Comme cette aventure préoccupe Molière! En trois ans, en trois pièces, il l'aura traité sous trois formes différentes, dont la dernière est purement une farce... De ses douloureuses préoccupations, de ses souffrances morales ou physiques, Molière fait des farces. »

Il est vrai ³ que Molière, dans trois pièces, a traité la question du mariage. Il n'est pas exact qu'il y ait traité la question de la

1. *Ibid.*, et p. 786.

2. Lefranc, *Revue des cours*, 1907-08, I, 631; Lafenestre, *Molière*, 52; Donnay, *Molière*, 145, 148.

3. Je laisse de côté les points de détail. On sait que, dans l'*École des Maris*, Molière ne « raille » pas « de l'inégalité d'âge dans le mariage. » — Je voudrais bien qu'on me

disproportion d'âge dans le mariage : nous avons vu que, dans l'*École des Femmes*¹, pas un seul de ceux qui auraient une raison de le faire ne songe à « jeter son âge au nez » d'Arnolphe. On peut remarquer que, dans l'*École des Maris*, Molière justifie un mariage disproportionné, que, dans le *Mariage forcé*, il en condamne un. J'en conclus que, dans l'*École des Maris*, Molière s'est laissé entraîner par sa thèse et qu'il a voulu trop prouver²; que, dans le *Mariage forcé*, n'ayant plus de thèse à soutenir, il en est revenu à la tradition gauloise³. Encore noterai-je que, dans cette dernière pièce, Sganarelle n'a pas seulement le tort de songer au mariage à cinquante-trois ans; il a aussi, il a surtout le tort d'avoir mal choisi. On n'a qu'à voir le sursaut de Geronimo quand il connaît le nom de l'épousée. Qui ne sent que Dorimène, et son noble père, et son doux frère, sont personnages suspects aux yeux des gens raisonnables? Ariste, lui, s'il a le tort d'épouser une « jeunesse, » connaît du moins celle qu'il épouse, l'a formée lui-même, et il est sûr de pouvoir compter sur ses bonnes intentions et sur son honnêteté foncière. Je sais bien qu'on en peut conclure autre chose. On peut remarquer que Molière est pour les mariages disproportionnés avant d'en faire un, qu'il est contre, après; et déduire de là que ce changement a ses raisons. Mais encore faut-il des motifs. Et quels sont-ils?

Molière s'est marié tard, comme Sganarelle? Non. Molière s'est marié à quarante ans et Sganarelle en a cinquante-trois. Cette différence de treize ans, c'est beaucoup. Et je n'ai pas besoin de démontrer qu'aux yeux de Molière lui-même, elle devait apparaître plus grande encore qu'elle ne le paraît aux gens désintéressés. — Molière a mal choisi, comme Sganarelle? Non. Molière s'est marié à une jeune fille qu'il connaissait depuis sa plus tendre enfance; il l'a prise dans une famille associée à sa vie depuis plus de vingt ans

citât le nom de ces « quelques-uns » qui auraient reconnu Armande en Dorimène, ou insinué que Molière riait jaune. On les laisse anonymes, et pour cause (comme on laisse anonymes ceux qui auraient reconnu dans l'aventure de Sganarelle, le mariage forcé du comte de Grammont). — Enfin, pour voir dans le *Mariage forcé* une « opiniâtreté en des illusions de tolérance délicate, etc. », il faut avoir de bons yeux, que je n'ai pas.

1. *Les Débuts de Molière*, 207.

2. *Ibid.*, 128.

3. Le discours de Dorimène à Sganarelle (scène II), avec la liberté d'allures qu'elle réclame quand elle sera mariée, semble comme une parodie du programme de vie qu'énonçait si sincèrement le bon Ariste de l'*École des Maris*.

et, quelle qu'elle fût, cette famille ne lui réservait pas de surprise. Sganarelle, lui, va, par sa faute, de fâcheuses découvertes en découvertes pires. — Molière est hanté des mêmes jalousies, des mêmes chagrins, des mêmes soupçons que Sganarelle? Ils seraient bien récents, ces sentiments-là. Il n'y a pas trois mois que, dans l'*Impromptu de Versailles*, Molière échangeait en public avec sa femme des plaisanteries qui attestent la plus parfaite tranquillité d'âme. Et depuis cette époque, alourdie et bientôt retenue loin de la scène par sa maternité prochaine, Armande ne doit guère avoir eu l'occasion de coqueter et de faire parler d'elle. — Armande a les façons de Dorimène? Qu'en sait-on? Qui a dit cela? Personne; car on ne peut prendre au sérieux les allusions en l'air de Visé, d'ailleurs rétractées prudemment, ou les insinuations de Montfleury, tirées non de la vie, mais des pièces de Molière ¹. — Molière est désabusé des bonheurs du mariage? Si Molière plaisante sur le mariage, l'auteur de l'*Argument* du livret nous l'a dit, c'est parce que ce sujet est « toujours la matière de la plupart des comédies; » et l'auteur du livret n'est pas suspect de prévoir et de réfuter les hypothèses de nos contemporains. Je ne crois donc pas qu'il y ait dans le *Mariage forcé* la moindre confiance, même involontaire.

A Pâques, il y eut cette année-là du changement dans la troupe. Brécourt ² passa à l'Hôtel de Bourgogne; il fut remplacé par Hubert, venu de Marais. Quelques comédiens voulurent (je ne sais pourquoi : peut-être était-elle trop visiblement fatiguée) congédier Mlle du Croisy. Mais, au vote, la troupe se divisa en deux partis égaux. Il fut donc décidé que Mlle du Croisy resterait associée et toucherait sa part; mais elle dut prélever sur les sommes reçues de quoi « rembourser ceux qui ne consentaient pas à sa dite part. » Ainsi la troupe resta de quatorze sociétaires.

1. *Débuts de Molière*, 243 et 247, note 1; 248.

2. On a supposé qu'il avait été mécontent de ce que son *Grand benêt de fils* n'eût pas été longtemps maintenu sur l'affiche (Monval, *Les camarades de Molière, Moliériste*, novembre 1883, V, 232). C'est possible. Pourtant le *Grand benêt* avait eu 11 représentations, presque autant que le *Mariage forcé*.

II

LA « PRINCESSE D'ÉLIDE »

« La troupe de Monsieur a recommencé après Pâques, sur le théâtre du Palais-Royal, le mardi 22^me avril. » ¹ Elle ne donna au public que quatre représentations, des reprises; car elle était toute occupée des préparatifs pour les fêtes que Louis XIV allait donner à Versailles. Le dernier du mois, par ordre du roi, elle partit pour cette ville, où elle devait rester jusqu'au 22 mai.

De tous les divertissements que Louis XIV, jeune, galant, au comble de la gloire, a offerts à sa cour, celui-là fut sans doute le plus magnifique, et il est resté le plus fameux. Viganari, « gentil-homme modénois, fort savant en toutes ces choses, inventa et proposa celles-ci. » Saint-Aignan fut chargé « de faire un dessein où elles fussent toutes comprises avec liaison et avec ordre ². » Il tira son sujet de l'Arioste et le divisa en trois épisodes ou journées. Alcine³, la magicienne, retenait auprès d'elle, par sa beauté et surtout par ses enchantements, le brave Roger et ses vaillants compagnons. Pour les mieux captiver, elle ajoutait à ses sortilèges « les divertissements des promenades, de la danse, des tournois, des festins, de la comédie et de la musique. » Mais, « peu satisfaite que sa puissance parût en un seul endroit de la terre, » elle a « rendu son île flottante, » et elle « aborde en France, où, par le

1. La Grange, *Registre*, 65.

2. *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, première édition de la *Princesse d'Elide*, enchassée dans une relation de la fête, 1664; deuxième édition, privilège du 7 janvier, achevé du 31 janvier 1665.

3. *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, livret-programme, 1664.

respect et l'admiration que lui causent les rares qualités de la reine, elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de Sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et par leur magnificence. » Ils font donc une course de bagues. Et ce devait être la première journée. Le lendemain ils donnent à la magicienne — et à la reine — le plaisir de la comédie : « Comme ils avaient entrepris les courses sous le nom des jeux Pythiens et armés à la grecque, ils ne sortent point de leur premier dessein, lorsque la scène est en Élide.... L'intrigue de la comédie, étant de soi fort galante, est encore augmentée par des concerts, des récits et des entrées de ballet, qui entrent bien dans le sujet et le rendent fort agréable. » Et ce devait être la deuxième journée. Mais le « ciel avait résolu de donner la liberté à tant de braves guerriers retenus dans l'île enchantée d'Alcine, par la fin de ses charmes et la ruine de son palais. » Alcine, inquiète, alarme en vain ses gardes, ses géants, ses monstres, ses démons; la sage Mélisse, sous la forme d'Atlas, parvient auprès de Roger, lui met au doigt la fameuse bague qui détruit les enchantements. Au bruit du tonnerre et des éclairs, le palais est réduit en cendres, et les captifs sont libérés. Et ce devait être la troisième journée. Les trois fêtes avaient pour titre commun *les Plaisirs de l'île enchantée*. Mais ce programme primitif fut accru. Une quatrième journée fut occupée par une « course de têtes ¹ »; une cinquième, par une visite à la ménagerie, une collation, la comédie-ballet des *Fâcheux*; une sixième, par une loterie, un défi entre le duc de Saint-Aignan et le marquis de Soyecourt, la comédie de *Tartuffe*; une septième enfin, par une nouvelle course de têtes, et la comédie-ballet du *Mariage forcé*.

Le 5 mai, toute la cour se rendit à Versailles. Jusqu'au 14, le roi traita « plus de 600 personnes, outre une infinité de gens néces-

1. « Les chevaliers entrent l'un après l'autre dans la lice, la lance à la main et un dard sous la cuisse droite, et, après que l'un d'eux a couru et emporté une tête de gros carton, peinte et de la forme de celle d'un Turc, il donne sa lance à un page; et, faisant la demi-volte, il revient à toute bride à la seconde tête qui a la couleur et la forme d'un Maure, l'emporte avec le dard qu'il lui jette en passant; puis, reprenant une javeline peu différente de la forme du dard, dans une troisième passade, il la darde dans un bouclier où est peinte une tête de Méduse; et, achevant sa demi-volte, il tire l'épée, dont il emporte, en passant toujours à toute bride, une tête élevée à un demi-pied de terre; puis, faisant place à un autre, celui qui en ses courses en a emporté le plus, gagne le prix. »

saires à la danse et à la comédie et d'artisans de toutes sortes venus de Paris, si bien que cela paraissait une petite armée. » Il faut lire, dans les relations officielles, — *Gazette de France* du 21 mai et *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, première édition de la *Princesse d'Élide*¹, — ou dans la lettre de Marigny, le compte rendu détaillé de ces fêtes, pour en apprécier l'éclat et la magnificence, et aussi pour mieux se rendre compte du ton imposé par les circonstances à la « comédie galante » qu'on y devait représenter. Mais ce qu'il nous importe ici de mettre en lumière, c'est le rôle prépondérant qu'y a joué la troupe du Palais-Royal, Molière en tête. Sans doute Lulli a collaboré aux divertissements : la partition des trois premières journées est de lui. Sans doute le président de Périgny et Bense-rade ont composé un certain nombre de vers : devises, madrigaux, sonnets, récits et dialogues. Mais de toutes façons Molière et les siens ont tenu la place principale. Le premier jour, dans le défilé qui inaugura les jeux, La Grange, sur le char d'Apollon, représentait le Dieu, et autour de lui se tenaient le Siècle d'or, Mlle Molière, le Siècle d'argent, Hubert, le Siècle d'airain, Mlle de Brie, et le Siècle de fer, du Croisy ; et tous cinq débitaient des vers à la louange de la reine. Le même soir, les quatre Saisons, le Printemps, monté sur un cheval d'Espagne, et c'était Mlle du Parc, l'Été, monté sur un éléphant, et c'était du Parc, l'Automne, monté sur un chameau, et c'était La Thorillière, l'Hiver, monté sur un ours, et c'était Louis Béjart, offraient, avec un madrigal, des présents à la reine : le Printemps, des lys, l'Été, des lauriers, l'Automne, « ce fruit précieux qu'a produit sa saison » (le Dauphin, né le 1^{er} novembre 1661), l'Hiver, ses glaçons si nécessaires en une fête où tant d'« ceillades meurtrières » de tant « d'objets charmants » faisaient « naître tant d'embrasements » ; et Diane et Pan ajoutaient leurs madrigaux : Diane, c'était Mlle Béjart, et Pan, c'était Molière. Le deuxième jour, toute la troupe donna, dans la *Princesse d'Élide*. Le troisième jour, c'étaient Mlle du Parc, dans le rôle d'Alcine, et Mlles de Brie et Molière, dans le rôle de ses compagnes, Célie et Dircé, qui célébraient les louanges de la reine-mère. Enfin, toutes les comédies-ballets et comédies représentées, la *Princesse*, les *Fâcheux*, *Tartuffe*, le *Mariage forcé*, furent des pièces de Molière. La troupe du Palais-

1. On les trouve dans les éditions des Grands Écrivains et Moland.

Royal, en fait sinon en titre, était bien dès lors la troupe du roi¹.

De ces comédies, la première avait été expressément commandée pour les fêtes. Molière l'avait entreprise en vers. Mais il n'avait achevé que le premier acte et le début de la première scène de l'acte deux, quand « un commandement du roi qui pressa cette affaire l'obligea d'achever tout le reste en prose, et de passer légèrement sur plusieurs scènes qu'il aurait étendues davantage s'il avait eu plus de loisir ». « Il semblait, dit à ce propos Marigny, que, pour obéir promptement au pouvoir de l'enchanteresse Alcine, la Comédie n'avait eu le temps que de prendre un de ses brodequins et qu'elle était venue donner des marques de son obéissance, un pied chaussé et l'autre nu. »

C'est une opinion généralement admise que les *Plaisirs de l'Ile enchantée* étaient en réalité offerts à Mlle de La Vallière, alors au comble de la faveur et qui, cinq mois auparavant, avait mis au monde le premier-né de ses amours. Mais, officiellement, la fête avait lieu en l'honneur des deux reines, Anne d'Autriche et Marie-

1. Elle reçut 4 000 livres (*Registre de La Grange*, 65), et de plus Molière, personnellement, pour sa pièce, eut 2 000 livres (*Campardon, Nouvelles pièces sur Molière*, 40). Cf appuzeau écrit (*Théâtre français*, III, XXI et XXII) : « Le soin principal des comédiens est de bien faire leur cour chez le roi, de qui ils dépendent, non seulement comme sujets, mais aussi comme étant particulièrement à Sa Majesté, qui les entretient à son service et leur paie régulièrement leurs pensions. Ils sont tenus d'aller au Louvre quand le roi les mande et on leur fournit autant de carrosses qu'il en est besoin. Mais, quand ils marchent à Saint-Germain, à Chambord, à Versailles, ou en d'autres lieux, outre la pension qui court toujours, outre les carrosses, chariots et chevaux qui leur sont fournis de l'Écurie, ils ont de gratification en commun mille écus par mois, chacun deux écus par jour pour leurs dépenses, leurs gens à proportion et leurs logements par fourriers. En représentant la comédie, il est ordonné de chez le roi à chacun des acteurs et des actrices, à Paris ou ailleurs, été et hiver, trois pièces de bois, une bouteille de vin, un pain et deux bougies blanches pour le Louvre, et, à Saint-Germain, un flambeau pesant deux livres : ce qui leur est apporté ponctuellement par les offices de la Fruiterie, sur les registres de laquelle est couchée une collation de 25 écus, tous les jours que les comédiens représentent chez le roi, étant alors [*c'est-à-dire* : parce qu'ils sont] commensaux. Il faut ajouter à ces avantages qu'il n'y a guère de gens de qualité qui ne soient bien aises de régaler les comédiens qui leur ont donné quelque lieu d'estime : ils tirent du plaisir de leur conversation et savent qu'en cela ils plairont au roi, qui souhaite qu'on les traite favorablement. » Moland (V, 386) cite ce passage à propos de la *Princesse d'Élide*, et ces détails sont en effet intéressants. Il faut noter cependant qu'ici il est question ou de la Troupe du roi, c'est-à-dire de l'Hôtel de Bourgogne, ou de la troupe de Molière, quand elle eut le titre de Troupe du roi, c'est-à-dire à partir d'août 1665. Mais (pension à part et aussi la gratification de 1 000 écus par mois) cela permet d'entrevoir comment une troupe visiblement aimée du roi était traitée à la cour.

Thérèse, toutes deux Espagnoles. Et c'est assurément par déférence pour elles que Molière choisit son sujet dans la littérature espagnole. Il tira sa *Princesse d'Élide* de la comédie fameuse de Moreto : *Dédain pour dédain* (*El Desden con el Desden*).

Nous sommes en Élide, dans une forêt.

PREMIER INTERMÈDE. RÉCIT de l'Aurore, qui célèbre l'amour. ENTRÉE : Quatre valets de chiens dormaient. Trois d'entre eux se réveillent et éveillent le quatrième. En vain celui-ci les supplie de le laisser dormir encore; exaspéré, il crie plus fort qu'eux pour éveiller tout le monde. BALLET de valets de chiens.

Euryale, prince d'Ithaque, avoue à son gouverneur, Arbate, qu'il est amoureux. Approuvé par ce Mentor, il lui raconte alors comment il s'est enflammé pour la princesse d'Élide. Il l'avait vue sans trouble; mais, rentré à Ithaque, il a entendu parler du mépris qu'elle affecte pour l'amour. Ce dédain même l'a séduit; son imagination et son cœur ont été conquis; il est revenu en Élide. Mais il a feint que c'est pour assister aux jeux que donne Iphitas, le père de la princesse; il n'ose point en effet se déclarer à elle : ne voit-il point qu'Aristomène, prince de Messène, et Théocle, prince de Pyle, lui font inutilement la cour? Arbate estime au contraire qu'il en devrait être encouragé. Alors Euryale va jusqu'au bout de ses confidences : il a en effet décidé de faire connaître ses vœux à la princesse; elle est ce matin à la chasse, et Moron, son fou, doit parler pour Euryale; c'est que Moron, malgré son emploi, a du bon sens; il a surtout l'oreille de la princesse, qu'il amuse; il témoigne de l'amitié pour Euryale, et l'amoureux d'ailleurs s'est montré généreux envers lui. — Survient à ce moment Moron, épouvanté. Il se place, tout tremblant, entre Euryale et Arbate et leur explique le sujet de sa frayeur. Il avait quitté la chasse, et, s'étendant par terre, s'apprêtait à dormir, quand un affreux sanglier l'a chargé. Moron a pris la fuite, car il ne se pique pas de bravoure. Mais s'est-il acquitté de son message? Pas encore. La princesse est si entichée de sa philosophie anticonjugale, qu'il ne faut pas la heurter. Moron attendra le bon moment; mais on peut compter sur son zèle, il a mille raisons pour être dévoué à Euryale, celle-ci entre autres : la mère de Moron n'était pas cruelle, le père d'Euryale était galant et ils ont été fort liés autrefois.... — Mais voici la princesse, accompagnée d'Aristomène et de Théocle. Ils ont abattu le sanglier, qui l'attaquait, et ils sont étonnés qu'elle n'en paraisse point satisfaite. C'est que la princesse se flatte qu'elle aurait pu se tirer seule d'affaire, et elle les remercie d'un ton assez piqué. — Moron s'étonne d'une humeur si farouche. Et comme Arbate presse Euryale de se déclarer, le jeune prince s'y refuse et défend à Moron de parler : ce qu'il vient de voir lui a donné une idée nouvelle, qu'il ne veut pas expliquer. — DEUXIÈME INTERMÈDE. RÉCIT GROTESQUE : Moron chante son amour pour Philis. ENTRÉE : Un ours survient. Moron épouvanté lui adresse mille prières et compliments, puis grimpe vite sur un arbre. Il contemple et décrit de là-haut l'entrée de chasseurs qui tuent la bête. BALLET des chasseurs et de Moron.

La princesse exprime à ses deux cousines, Aglante et Cynthie, le goût qu'elle a pour la solitude. Toutes deux lui reprochent de ne point vouloir aimer et lui rappellent que l'Amour sait se venger des mépris qu'on fait de lui. Mais la princesse persiste à le dédaigner. — Moron, qui survient avec Philis, lui allègue aussi son propre exemple. — Mais on annonce Iphitas accompagné d'Aristomène, Théocle et Euryale. — Persuadée que son père veut la forcer à choisir entre ces prétendants, la princesse prend les devants. Elle déclare à

son père qu'elle est soumise à ses ordres et les exécutera quels qu'ils soient; mais elle déclare aussi que l'hymen lui est plus odieux que la mort. Iphitas la rassure : sans doute, il désire qu'elle choisisse un époux, et il n'a donné les jeux qui vont se dérouler que pour y attirer ce que la Grèce a d'illustre et lui donner occasion de faire son choix; mais il n'entend point la contraindre; il lui demande seulement d'assister par courtoisie à la course qui va avoir lieu. Théocle s'écrie qu'il a désormais peu d'ardeur pour la victoire : il n'aurait voulu vaincre que pour gagner le cœur de la princesse. Aristomène, lui, aspire à vaincre, espérant malgré tout la toucher. Euryale, pour sa part, désire vaincre pour l'honneur seul : il a toute sa vie fait profession de ne rien aimer. — La princesse, piquée d'une pareille fierté, se propose de tout faire pour inspirer de l'amour à cet orgueilleux. Cynthie l'avertit qu'elle risque de se prendre elle-même au jeu; mais la princesse répond de soi. — TROISIÈME INTERMÈDE. Philis va s'en aller avec les autres. En vain Moron veut la retenir; elle aime mieux les chants de Tircis que son caquet. Elle ne consent à rester que si Moron ne dit mot. Il s'y engage; il l'entretient par gestes; mais il n'y peut tenir et l'interpelle; elle fuit. — Désespéré, il se promet d'apprendre à chanter. Justement paraît un satyre, auquel Moron demande des leçons. Le satyre lui chante deux chansons, essaye de lui apprendre la seconde. Mais un quiproquo brouille le maître et le disciple : ils sont prêts à en venir aux coups et dansent une plaisante ENTRÉE.

Euryale a été vainqueur. La princesse et Cynthie s'entretiennent de lui et Cynthie assure la princesse qu'elle n'a pas pu ne pas séduire l'insensible. Comme elles l'aperçoivent qui cause avec Moron, elles font un détour pour les approcher. — Euryale en effet avoue à Moron qu'il a été enchanté des charmes de la princesse. Elle a dansé avec une grâce toute divine et peu s'en est fallu qu'il ne se jetât à ses pieds. Moron l'en dissuade fort : Euryale a pris le bon moyen; qu'il demeure ferme, qu'il ne montre aucune envie de la joindre et, s'il la rencontre, qu'il accourcisse l'entretien. — Le prince parti, la princesse aborde Moron et l'interroge sur son noble compagnon. Moron le lui représente comme un orgueilleux insensible et il affirme que le prince n'a pas même dit un mot de la voix ni de la danse de la princesse. Justement il passe, sans prendre garde à elle; elle envoie Moron le quérir. — Elle reproche à Euryale son amour de la solitude. Il lui répond qu'il est à cet égard tout semblable à elle. Elle essaye de le convaincre que l'insensibilité, vertu chez une femme, est crime chez un homme. Si tenté qu'il soit, encouragé par Moron, il fait profession de chérir plus que tout sa liberté et rompt l'entretien, sous prétexte de complaire à la sauvagerie de son interlocutrice. — Vivement piquée de cette attitude, elle demande à Moron de la servir et d'inspirer à cet orgueilleux de l'amour pour elle : alors elle le punirait en rejetant sa tendresse. Moron jure que c'est peine perdue. — QUATRIÈME INTERMÈDE : Philis demande à Tircis de lui chanter quelque chanson composée pour elle. Moron les surprend, entend avec désespoir le beau chant de Tircis, chante une complainte grotesque où il annonce sa mort. Quand Philis le prend au mot et lui déclare qu'elle aimerait qui se tuerait pour elle, il tire son poignard; mais il le rengaine et s'en va.

La princesse s'en vient faire une confidence à Euryale : son cœur insensible a été touché, elle voudrait savoir s'il l'approuve. Elle essaye de lui faire deviner qu'elle a choisi et nomme enfin Aristomène. Euryale se trouble un instant, et la princesse triomphe de sa feinte. Mais il se domine vite. Il explique qu'il est resté confondu de l'étrange conformité de leurs sentiments : lui aussi vient de se convertir à l'amour; il s'est épris d'Aglaïe et il supplie la princesse de

l'aider à obtenir celle qu'il aime. — La princesse ne peut cacher son dépit à Moron. — Elle aborde Aglante, lui annonce la démarche imminente d'Euryale, mais exige d'elle qu'elle refuse. Aglante aurait bonne envie d'accepter le prétendant glorieux qui se présente, mais promet d'obéir. — Aristomène accourt alors pour remercier la princesse : Euryale vient de lui rapporter qu'elle l'a choisi. La princesse lui reproche d'en avoir cru si facilement un tiers et le congédie avec sécheresse. — Elle renouvelle ses prières à Aglante. — Moron, resté seul avec elle, lui insinue que peut-être elle aime un peu le jeune prince. Elle le chasse avec colère. — Seule, elle essaye en vain de se persuader qu'elle n'a point d'amour et se désole du trouble qui l'agite. — CINQUIÈME INTERMÈDE : Elle demande à ses suivantes d'adoucir par leurs chants son chagrin. — Mais toutes deux chantent l'amour et redoublent ainsi son inquiétude.

Iphitas félicite Euryale du succès de son stratagème et se réjouit de l'avoir pour gendre. — Mais la princesse vient tout éplorée se jeter aux genoux de son père : elle le supplie de refuser à Euryale la main d'Aglante; car elle le hait et veut se venger de son mépris. Comme Moron, Iphitas lui répond qu'elle aime Euryale. Elle s'indigne. Il lui promet de s'opposer au mariage du prince et d'Aglante, mais il faut pour cela qu'elle le prenne elle-même. Mais, s'écrie-t-elle, ce n'est point ce qu'il désire. Euryale alors confesse sa ruse et en demande le pardon. Sans l'accorder encore, elle ne le refuse point; et Iphitas appelle alors Moron pour le remettre en grâce. — Il annonce à Théocle et Aristomène le choix qu'a fait sa fille et leur propose Aglante et Cynthie; ils acceptent si ces princesses y consentent. — Mais Vénus a fait connaître le changement du cœur de la princesse et l'allégresse publique éclate. — SIXIÈME INTERMÈDE : Les pasteurs et les bergères célèbrent le pouvoir de l'amour. — BALLET : Pendant qu'ils dansent, s'élève de dessous le théâtre un grand arbre chargé de seize faunes, huit jouant de la flûte, huit du violon, et trente violons, six concertants de clavecin et de tuorbes¹, leur répondent.

Étant donnée la précipitation avec laquelle la *Princesse d'Élide* a été composée, on ne saurait s'attendre qu'elle soit un chef-d'œuvre : le temps, quoi qu'on dise, fait quelque chose à l'affaire. En réalité, cette « comédie mêlée de danse et de musique », — c'est son titre, dans la première édition, et il est significatif, — « commence par être une adaptation en vers et devient, dès la seconde scène du deuxième acte, une sorte de traduction en prose, qui résume un peu sèchement les *jornadas*, dont elle suit à peu près exactement la marche². » Les modifications que Molière a apportées à son modèle s'expliquent d'ordinaire³ par la seule nécessité de

1. Ou théorbes, « espèces de luths à long manche dont on se sert ordinairement pour accompagner la voix. »

2. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 145. Cf. H. Bidou, *Débats* du 14 mars 1921.

3. M. Pellisson pourtant (*Les comédies-ballets de Molière*, 100) félicite Molière d'avoir créé des âmes poétiques. Diana, selon lui, est une espèce de pédante, « une manière d'Armande de *tra los montes* », qui est devenue ennemie de l'amour pour « avoir lu

s'accommoder au cadre imposé à la pièce française. Les captifs d'Alcine ne peuvent guère jouer un sujet espagnol. Il a donc transporté la scène en Élide et prêté aux Grecs de l'antiquité des sentiments précieux et des mœurs galantes qui ne leur conviennent pas très bien. Le *gracioso* de l'original lui était utile : grâce à ce personnage, il évitait le sérieux continu dont avait pâti *Dom Garcie de Navarre*; mais ce *gracioso* était tour à tour valet du héros et médecin de l'héroïne; que ferait un médecin en Élide? Le rôle a donc été coupé en deux. Une partie en a été attribuée au gouverneur, singulier Mentor qui semble une épreuve anticipée du Thérémène¹ de Racine; une autre à un fou de cour, sorte d'Angely étrangement transporté dans l'antiquité. Les galants de la pièce espagnole offraient à la princesse des fêtes brillantes; la *Princesse d'Élide* est elle-même une de ces fêtes dans le cadre des *Plaisirs*

tous les livres. » La Princesse, elle, est une chasserresse, éprise de solitude, pieuse à Diane, la déesse vierge, et qui s'est formé dans les bois « son idéal de fierté, de liberté, de pureté »; elle rappellerait l'Hippolyte d'Euripide. J'avoue n'avoir pas cette impression; et la profession de foi de la princesse au début du deuxième acte évoque un peu trop pour moi les théories de Madelon dans les *Précieuses ridicules*. M. Pellisson cite aussi les éloges de M. Chatfield Taylor (*Molière*, 191) : « La princesse a un charme vraiment shakespearien » [Trouvez-vous?] « et Euryale est un amoureux tout à fait romantique comme Orlando et Florizel. » [Le romantisme d'Euryale vous frappe-t-il vraiment?] « Molière a déployé dans cette pastorale une imagination si charmante qu'il paraît avoir séjourné sous la verte feuillée... et l'Élide est un pays de rêve, pareil à la Bohème (de Shakespeare) ». Voici ce que j'ai découvert de plus « pastoral » dans la *Princesse d'Élide* :

LA PRINCESSE.

Oui, j'aime à demeurer dans ces paisibles lieux :
On n'y découvre rien qui n'enchanter les yeux;
Et de tous nos palais la savante structure
Cède aux simples beautés qu'y forme la nature.
Ces arbres, ces rochers, cette eau, ces gazons frais
Ont pour moi des appas à ne lasser jamais.

AGLANTE.

Je chéris comme vous ces retraites tranquilles,
Où l'on vient se sauver de l'embarras des villes.
De mille objets charmants ces lieux sont embellis;
Et ce qui doit surprendre est qu'aux portes d'Elis,
La douce passion de fuir la multitude
Rencontre une si belle et vaste solitude.

Je ne reconnais point là une Bohème; j'y vois tout simplement « aux portes » de Paris, Versailles, ses pelouses, ses bosquets et les labyrinthes de ses jardins.

1. Veuillot s'en indigne fort (*Molière et Bourdaloue*, 51 et suiv.) et peu s'en faut qu'à cette occasion il ne traite Molière d'entremetteur. Je crois qu'il ne faut pas prendre ces choses au tragique : c'étaient de simples lieux communs.

de l'*Ile enchantée*; Molière a donc relégué dans la coulisse la chasse, les courses, la danse où brille la grâce de l'héroïne. Seul l'acte V est original. Et Molière, s'y souvenant peut-être un peu de Chimène, y a fort heureusement transformé le dénouement de Moreto. Dans la pièce espagnole, Carlos, qui est Euryale, ne s'était pas contenté d'avertir le prince de Béarn (Aristomène) que Diana (la princesse) le voulait choisir; il avait déclaré son amour à Cintia (Aglante) et même demandé sa main. Il s'adresse alors à Diana; il la prie de consentir à ce mariage. Affolée de jalousie, elle éclate. « Ne serez-vous pas content, demande-t-elle à son père, quel que soit celui des trois prétendants que j'épouse? » — « Oui, répond-il, car tous trois se valent. » — « Et vous, dit-elle aux prétendants, mon choix, quel qu'il soit, vous offensera-t-il? » — Ils protestent que sa volonté est leur seule loi. « Eh bien, décide-t-elle, c'est le prince de Béarn qui épousera ma cousine; ma main sera pour celui qui a su vaincre le dédain par le dédain. » — « Qui donc? » demande Carlos. Alors, dans un cri, l'orgueilleuse enfin vaincue : « Toi ! » dit-elle. La scène est belle et ce triomphe de la passion a sa grandeur. Mais il y avait là de quoi choquer le goût français¹. Un chevalier délicat ne se joue pas du cœur d'une femme et la fausse déclaration de Carlos à Cintia ne laisse pas d'être cruelle. Ce sera donc la princesse qui apprendra à Aglante le prétendu amour d'Euryale, et tout de suite elle lui interdira d'y répondre, avant que sa cousine ait pu se laisser griser de ce beau rêve. Une princesse délicate, qui croit celui qu'elle aime sincèrement épris d'une autre, ne lui impose pas le don de sa main : elle aurait trop peur de lui faire injure, en le supposant capable d'être basement infidèle et de céder à l'appât d'un trône. C'est donc son père qui, sachant la vérité, proposera cette union. Enfin une femme bien née ne se jette pas à la tête d'un prétendant, surtout quand elle le croit récalcitrant. La princesse viendra donc tout au contraire donner libre cours à son orgueil offensé et à sa rancune, sans avoir conscience que cet orgueil et cette rancune sont de la jalousie. Quand son père lui aura répondu : « Il faut que tu le prennes pour toi, » c'est un demi-aveu, et gracieusement involontaire, que sa réponse : « Vous vous

1. Voir aussi la scène de jalousie de Diana à Cintia, qui choque si fort M. Pellisson (*ibid*). Elle aurait évidemment paru manquer de dignité et je crois que les assistants l'auraient jugée avec la même sévérité.

moquez, Seigneur, et ce n'est pas ce qu'il veut. » Alors Euryale confesse sa feinte et demande son pardon. Ce pardon, qu'il est vite accordé ! « Non, non, Prince, je ne vous sais pas mauvais gré de m'avoir abusée ; et, tout ce que vous m'avez dit, je l'aime bien mieux une feinte, que non pas la vérité. » Mais ce premier mouvement est suivi d'une « prompte pudeur » ; et par une jolie fuite, — mais qui ne trompe et n'inquiète personne, — dès qu'on l'a prise au mot et qu'on parle décidément mariage : « Seigneur, dit-elle, je ne sais pas encore ce que je veux. Donnez-moi le temps d'y songer, je vous prie, et m'épargnez un peu la confusion où je suis. » Il y a là bien de la délicatesse, bien de la grâce et — déjà — un joli marivaudage. C'est par là que la comédie plut et aussi, sans doute, par le rôle de Moron. Non que le comique de ce personnage soit bien neuf ; mais Molière y trouvait mille occasions de montrer son talent d'acteur comique et d'utiliser ses « plaisantes postures, » ses « roulements d'yeux » et ses mines grotesques.

De fait, la *Princesse d'Élide* eut du succès. En juillet, le roi manda la troupe à Fontainebleau et lui fit jouer quatre fois cette pièce : le légat d'Alexandre VII (il est vrai qu'il ne pouvait point faire autrement) l'admira fort ¹. A la ville, on la donna vingt-cinq fois, avec la musique et la danse ², du 9 novembre 1664 au 4 janvier 1665 ³. Enfin, en août 1669, pour honorer son hôte, le Prince de Toscane, Louis XIV la fit jouer encore quatre fois au château de Saint-Germain.

On remarquera que Molière n'a jamais pris la peine de mettre en vers la fin de sa comédie. C'est peut-être qu'il était accablé de

1. La rédaction du *Registre* de La Grange (p. 66 : « On a joué quatre fois *La Princesse d'Élide* devant M. le légat ») semble impliquer que le légat a assisté aux quatre représentations. C'est assez invraisemblable ; d'ailleurs la *Gazette* ne mentionne la présence du légat qu'à une d'elles. La troupe reçut 3 000 livres.

2. Le *Registre* de La Grange porte mention de frais extraordinaires. Voir aussi le compte publié par Jules Bonnassies (*La musique à la Comédie française dans Chronique Musicale*. 1873, II, 271).

3. Le vendredi 4 novembre, La Grange note : « J'ai commencé à annoncer pour M. de Molière. » Comme Molière aimait annoncer et qu'il avait du succès, il faut qu'il ait eu une raison pour ne pas continuer. Se trouvait-il fatigué ? était-il trop absorbé par le remaniement du *Tartuffe* ? Je noterai que son petit Louis venait de mourir (le 10 novembre : funérailles le 11) : il a pu être abattu par ce deuil. De plus le gros du Parc était également décédé (4 novembre). C'était un des plus anciens associés de Molière ; s'il l'eidait, comme il est vraisemblable, à diriger la troupe, Molière a pu avoir alors un surcroît d'occupations.

travail ; c'est peut-être aussi qu'il la jugeait lui-même un écrit de circonstance, une de ces œuvres bâclées par ordre, sur lesquelles il ne comptait guère pour parvenir à la postérité.

Je ne puis arriver à comprendre comment on est justement allé la choisir pour y reconnaître une des pièces confidentielles où Molière aurait laissé parler son cœur. Ce serait un chant d'amour pour Armande. Telle est, entre autres, l'opinion de Larroumet¹ :

Dans la *Princesse d'Élide*..., Armande faisait la princesse.... Toute la pièce était conçue pour mettre en relief ses diverses qualités, art de la parure, chants, danse ; et Euryale, représenté par La Grange, détaillait en son honneur un portrait qui dut être salué de longs applaudissements : « Elle est adorable en tout temps, il est vrai ; mais ce moment l'a emporté sur tous les autres et des grâces nouvelles ont redoublé l'éclat de ses beautés. Jamais son visage ne s'est paré de plus vives couleurs ni ses yeux ne se sont armés de traits plus vifs et plus perçants. La douceur de sa voix a voulu se faire paraître dans un air tout charmant qu'elle a daigné chanter, et les sons merveilleux qu'elle formait passaient jusqu'au fond de mon âme et tenaient tous mes sens dans un ravissement à ne pouvoir en revenir. Elle a fait éclater ensuite une disposition toute divine, et ses pieds amoureux, sur l'émail du tendre gazon, traçaient d'aimables caractères qui m'enlevaient hors de moi-même et m'attachaient par des nœuds invincibles aux doux et justes mouvements dont tout son corps suivait les mouvements de l'harmonie. »

Le portrait d'Armande, cela ? Mais c'est le portrait de qui l'on voudra ! Qu'on relise le couplet et qu'on en assemble les termes : beauté « adorable, » visage « paré des plus vives couleurs, » yeux « armés de traits vifs et perçants, » voix « douce, » aux « sons merveilleux, » « disposition toute divine, » pieds « amoureux, » mouvements « doux et justes », voilà sans doute un signalement bien précis et qui ne convient qu'à Armande entre toutes les femmes ! Un madrigal de son mari à Armande, cela ? Quelle apparence que Molière ait jamais usé avec elle de ce ton langoureux, et surtout qu'il continue à en user depuis qu'ils sont mariés ? Ce n'est pas de cette façon-là que l'amusante pique de l'*Impromptu* nous représente les conversations des deux époux. Encore si c'était Moron,

1. La comédie de Molière, 133. Cf. Lefranc, *Revue des cours*, 1907-08, I, 268. — Plus loin (*Ibid.*, II, 66), M. Lefranc voit de la philosophie dans la pièce : l'amour et la passion y triomphent, après le *Mariage forcé* où triomphe également la nature (?) et avant *Tartuffe* qui continuera « la lutte contre l'ascétisme. » — Mais la philosophie de la *Princesse d'Élide*, si philosophie il y avait, ne serait que la philosophie traditionnelle des pièces galantes : partout ce sont les mêmes « lieux communs de morale lubrique, » comme dit l'austère Boileau, — disons simplement les mêmes éloges de l'amour.

c'est-à-dire Molière, qui eût débité cela; mais c'était Euryale, c'est-à-dire La Grange! Encore si Armande, dans le rôle de la princesse, eût vraiment chanté et dansé : le compliment pourrait s'adresser à son jeu, sinon à sa personne; mais les chants et les danses de la princesse ont eu lieu dans l'entracte, et dans la coulisse¹. Non! La conception de la pièce est toute empruntée à Moreto, lequel ne songeait pas à faire valoir les talents d'Armande. Molière ici ne parle pas en son nom; il fait parler ses personnages. La princesse a voulu séduire Euryale par ses chants et ses danses. et elle y a de son mieux déployé ses grâces; lui, il en a été charmé, d'autant plus charmé qu'il se contraignait à la froideur; rencontrant son confident, il est tout naturel, il est nécessaire qu'il soulage son cœur et crie son admiration. Quand le héros parle comme l'exigent impérieusement et la situation et ses sentiments, il n'y a pas la moindre vraisemblance à chercher dans ses paroles un écho des sentiments propres à l'auteur².

Si les biographes ont été entraînés à bâtir ces hypothèses, c'est assurément en raison des légendes qui ont eu cours sur la conduite d'Armande au temps de la *Princesse d'Élide*. Le pamphlet célèbre des *Intrigues de Molière et celles de sa femme, ou la Fameuse comédienne, histoire de la Guérin*, les raconte tout au long³ de la façon que voici.

La « fortune de Molière, » c'est-à-dire son succès, aurait attiré des amants à sa femme, et « il n'y avait personne à la cour qui ne se fit une affaire d'en avoir des faveurs. L'abbé de Richelieu fut un des premiers qui se mit en tête d'en faire sa maîtresse. » Il y parvint sans peine, moyennant finances : elle se vendit pour « quatre pistoles par jour, sans ses habits et les régals.... L'abbé ne manquait pas de lui envoyer tous les matins par un page le gage de leur traité et de l'aller voir toutes les après-dînées. Cela dura quelques mois sans trouble. » Mais la représentation de la *Princesse d'Élide* vint tout gâter. A

1. C'était d'ailleurs Mlle du Parc, qui, dans la troupe, était l'« étoile » de la danse. C'est toujours elle, et ici en particulier, c'est elle seule que nomme et vante Loret (cf. *Lettre* du 2 février 1664).

2. Livet, lui, dans son édition de la *Fameuse comédienne*, p. 154, relève le couplet où la princesse fait profession de haïr l'amour (II, 1) et il écrit : « Il nous paraît impossible qu'une telle tirade ait été introduite sans dessein dans la pièce. Molière n'a-t-il pas trahi dans cette scène les préoccupations de son caractère jaloux? » Mais ce couplet est l'abrégé d'un couplet de Cintia; et le « dessein » qui l'a fait introduire dans la pièce est bien clair : si la princesse n'est pas ennemie de l'amour, il n'y a plus de sujet. — Voir encore l'article de M. Bidou (*Débats*, 14 mars 1921). M. Bidou y restitue l'état d'esprit de Molière quand il a composé sa pièce : joli roman, mais roman.

3. Edition Livet, 9 et suiv.

peine la Molière « fut-elle à Chambord, où le roi donnait ce divertissement à toute la cour, qu'elle devint folle du comte de Guiche, et le comte de Lauzun éperdument amoureux d'elle. » Il en fut d'abord pour ses peines, car, entêtée de Guiche, elle n'écoutait personne et s'en allait pleurer chez la du Parc, confidente de son amour malheureux. Lauzun ne se découragea point et il eut raison; car, à la fin, « la Molière, irritée des froideurs du comte de Guiche, se jeta entre les bras du comte de Lauzun.... Un lieutenant aux gardes et beaucoup d'autres jeunes gens se mirent de la partie pour la consoler. L'abbé de Richelieu, qui avait été averti de ce fracas, la faisait épier avec soin. Il trouva moyen de lui surprendre une lettre qu'elle écrivait au comte de Guiche dans le temps de leur intrigue. » Il y apparaissait qu'Armande, si elle n'était pas la maîtresse de Guiche, aspirait à l'être, et s'alarmait de ses succès féminins; elle lui donnait rendez-vous pour le soir même. Enragé de colère, l'abbé de Richelieu ne « s'amusa point aux reproches qui ne servent jamais de rien. Il se trouva seulement heureux de ne l'avoir prise qu'à la journée, et résolut dès ce moment de la laisser; ce qu'il fit, après avoir fait apercevoir à Molière que le grand soin qu'il avait de plaire au public l'empêchait d'examiner la conduite de sa femme, et que, pendant qu'il travaillait pour tout le monde, le monde travaillait pour lui. La jalousie réveilla dans l'âme de cet époux outragé la tendresse que l'étude avait assoupie. » Il fit une scène à sa femme. Armande joua la comédie. Elle lui avoua en pleurant qu'elle avait eu une inclination pour Guiche, mais que « tout le crime avait été dans l'intention. » Elle le supplia de lui pardonner cet égarement passager qu'excusait son inexpérience et jura de ne plus retomber en de pareilles faiblesses. Molière la crut, s'excusa à son tour de son emportement, lui fit les plus douces remontrances, prépara tout pour leur retour à Paris, et « elle eut dans le voyage toute la complaisance qu'il pouvait espérer. » Mais, à peine arrivée, « elle recommença sa vie avec plus d'éclat que jamais. » La Châteauneuf, femme du gagiste qu'on voit en 1670 au service de la troupe du Palais-Royal, n'eut pas de peine à l'entraîner par ses conseils pervers et, de cette entremetteuse, la Molière « ne refusa jamais d'amants. »

Voilà l'histoire. Elle ne tient pas debout. Il est impossible que l'abbé de Richelieu ait pu, tous les matins, envoyer son page porter les quatre pistoles et, tous les soirs, rencontrer Armande, sans que Molière s'en soit aperçu et sans qu'au Palais-Royal on en ait jaser. D'ailleurs l'abbé n'assistait pas aux *Plaisirs de l'Ile enchantée* : ils ont eu lieu au début de mai; dès mars 1664, il était parti de Paris pour aller guerroyer contre les Turcs en Hongrie. Le corps expéditionnaire, commandé par le comte de Coligny, s'était rassemblé à Metz, dans les derniers jours d'avril. L'abbé se distingua à la bataille du Saint-Gothard; puis il alla offrir ses services à Venise et y mourut le 9 janvier 1665. Si l'on a choisi son nom, c'est qu'il avait la réputation d'être galant, qu'il avait fait venir chez lui en visite la troupe du Palais-Royal et l'avait grassement payée (mais alors, 6 décembre 1661, Armande n'était pas mariée et ne faisait pas partie de la troupe), qu'enfin il passait pour « aimer fort

les comédiennes. » (mais, à ce propos, Mme Deshoulières parle de l'Hôtel de Bourgogne¹ et non du Palais-Royal.) Il est impossible que le comte de Guiche ait pu, dans ces mêmes fêtes, exciter l'amour d'Armande. Il était parti pour la Pologne à la fin de 1663; le 2 mai, il se trouvait à Varsovie, et on ne voit pas comment, en six jours, il aurait pu faire le voyage de Varsovie à Paris². Il n'est pas impossible que Lauzun, lui, ait assisté aux *Plaisirs de l'Ile enchantée*; mais c'est bien invraisemblable : dans aucune relation son nom ne se trouve mentionné, et il n'y a pas de raison pour qu'à cette date il eût été exclu de ces divertissements, s'il avait été présent. Il est également invraisemblable que ces multiples intrigues se soient succédé pendant les vingt-deux jours que dura l'absence de la troupe : les détails mêmes que donne le narrateur impliquent que « la Molière » s'est obstinée pendant un certain temps dans l'espérance d'attendrir le cœur de l'insensible Guiche. Et puis, quelle confiance peut inspirer un narrateur qui place à Chambord la représentation des *Plaisirs de l'Ile enchantée*? S'il ignore un fait aussi public, comment croire qu'il connaisse et les actions cachées et les sentiments intimes des personnages mis en scène?

Ce narrateur, quel est-il? On a nommé absurdement Racine, ou La Fontaine, ou Blot, le chansonnier, mort en 1655. On a nommé, sans preuves, Chapelle, une Mlle Boudin, « comédienne dans une troupe de campagne », que personne ne connaît. On a nommé enfin, pour des raisons bien discutables, le comédien Rosimont, la comédienne Guyot, ou même la Châteauneuf. Au fait, on ignore quel est le véritable auteur³. Mais visiblement cet anonyme se propo-

1. « Ilors de l'Hôtel, point de salut », mot rapporté par Blot et cité par Livet, p. 148. — Voir sur tout ceci Vitu, *Mme Molière*, dans *Le Gaulois*, 24 mai 1879.

2. Cf. P. Mesnard, 307 et suiv. — Livet (*Fameuse Comédienne*, 155) dit que Guiche n'est revenu de Pologne qu'à la fin de 1665. Loiseleur, s'appuyant sur le témoignage de Mme de La Fayette dans la *Vie d'Henriette d'Angleterre*, soutient qu'en juillet 1664, il était « Fontainebleau, qu'il aurait donc pu y voir Armande, puisque la troupe du Palais-Royal y joua alors la *Princesse d'Elide*; il en conclut que l'alibi allégué par Bazin s'évanouit. (*Points obscurs*, 299 et suiv.) Quand tout l'ensemble d'un récit est visiblement faux, suffit-il qu'un détail en apparaisse possible, pour qu'on en retienne quelque chose?

3. Cf. les éditions de Paul Lacroix, de Jules Bonpassies et de Livet. — On ne sait même pas quelle est la première édition de l'ouvrage. On connaît l'édition de 1688 : *La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*, Francfort, chez Franz Rottenberg, marchand libraire près les carmes (rubrique fausse); l'édition de 1690 : *Les intrigues amoureuses de M. de M... et de Mme... son épouse*,

sait ou de gagner quelque argent par un pamphlet à scandale, ou d'exercer une vengeance personnelle contre la veuve de Molière,

Dombes (rubrique probablement fausse); l'édition de 1697 : *Histoire des intrigues amoureuses de Molière et de celles de sa femme*, Francfort, Frédéric Arnaud (rubrique fausse); et une édition sans lieu ni date : *Les intrigues de Molière et celles de sa femme*. Paul Lacroix et Bonnassies regardent comme la première, celle de 1688; Livet, celle qui n'a ni lieu ni date. Livet demande pourquoi une édition sans lieu ni date viendrait s'intercaler entre des éditions portant toutes un lieu d'origine et une date. Mais l'argument est-il bien fort? Il note qu'il y manque, non seulement les couplets de la fin, mais surtout un passage, que contiennent toutes les autres, et qui donne de singuliers détails sur la liaison de Baron et de Molière : « comment, venant en troisième ou quatrième ligne, cette édition serait-elle moins complète que les éditions antérieures? » Ceci a quelque valeur. Mais, de cette preuve, ne peut-on pas faire une objection? Le passage sur Baron et Molière supprimé, le titre : « *les intrigues de Molière...* » n'a plus de raison d'être. Livet enfin remarque que, dans la conversation fameuse entre Molière et Chapelle, l'édition sans lieu ni date fait dire à Molière, qui vient d'avouer sa faiblesse pour Armande : « Vous me direz sans doute qu'il faut être père pour aimer de cette manière; » celles de 1688 et de 1697 ont « poète ». Livet juge, non sans raison, que cette variante « est un peu forcée. » Au contraire, Lacroix et Bonnassies font état de l'avis au lecteur de l'édition de 1688. Le libraire déclare « ne connaître ni l'auteur de cette histoire, ni la main dont elle lui vient » : un courrier, qui passait, la lui a donnée; il semble annoncer d'autres pamphlets pareils concernant d'autres comédiennes, et affirme qu'il publie cette histoire-ci « telle qu'elle lui est venue entre les mains, sans y augmenter ni diminuer. » Mais le libraire peut mentir; si c'est lui qui a interpolé le passage sur Baron et Molière, il se décharge de toute responsabilité en jurant (qui lui prouvera le contraire?) qu'il a reproduit son modèle. Je suis même frappé de voir avec quelle précaution il évite de prononcer le mot « manuscrit » ou un mot équivalent : l'histoire qu'on lui a donnée serait déjà un imprimé qu'il ne s'exprimerait pas d'autre façon. Pour Bonnassies, l'édition sans lieu ni date a supprimé le passage sur Baron, parce que l'éditeur était sans doute Parisien et qu'à ce moment Baron avait de l'influence à la cour. Pure hypothèse : le texte en dit encore assez pour être désagréable à Baron, et quand un éditeur publie un ouvrage sans lieu ni date, c'est qu'il a pris ses précautions pour rester inconnu. Bonnassies ajoute enfin : « Le rajeunissement très marqué du style et de l'orthographe nous porte à croire cette édition postérieure d'une quinzaine d'années au moins à celle de 1697. Elle a été probablement faite d'après les précédentes, sur l'une d'elles servant de copie, comme le prouvent quelques passages dont on a omis de moderniser l'orthographe et qui détonnent avec le reste. » Pour le style, il me semble que l'édition de 1688 développe en général et paraphrase l'édition sans lieu ni date, et par conséquent la supposerait; pour l'orthographe, le fait même qu'une orthographe identique n'est pas suivie partout semblerait impliquer qu'il n'y a pas eu une révision systématique d'un texte antérieur, mais que chaque ouvrier du même atelier avait son orthographe propre et qu'on n'a pas pris le soin d'introduire de l'unité dans une impression probablement hâtive. — Bref, je ne sais que conclure. Peu importe du reste. L'essentiel est qu'aucune des éditions ne mérite plus de confiance que les autres. On sait que certains biographes ont fait grand cas de la conversation entre Molière et Chapelle; Edouard Fournier (*Études sur la vie et les œuvres de Molière*, 55) a même pensé que nous avions là un fragment d'une lettre de Molière à Chapelle. Je rappelle que cette lettre suppose authentique la passion d'Armande pour Guiche; or, nous l'avons vu, c'est là une aventure imaginée contre toute vraisemblance. Voir Bazin, *Notes*, 117 et suiv.; Larroumet, *La comédie de Molière*, 149 et suiv.

ou peut-être d'obtenir à la fois ces deux résultats. Dans ces conditions, il n'y a pas lieu d'accueillir son témoignage.

Aussi reste-t-on confondu de voir tant de biographes l'accepter encore; confondu surtout de lire, sous la plume du sage et prudent Paul Mesnard : « Dans ce tissu de méchancetés, si maladroitement brodé, le très mince fond de vérité que l'on pourrait trouver est l'éveil donné par les représentations de la *Princesse d'Élide* aux instincts de coquetterie de Mlle Molière, et l'on risque peu de se tromper en datant de ce moment-là les inquiétudes jalouses de son mari ¹. » C'est un fait que tout ce qui nous a été rapporté de l'inconduite d'Armande et de la jalousie de son mari a été, ou bien déduit arbitrairement des comédies de Molière, ou transmis, soit par des pamphlétaires indignes de confiance, soit par ce biographe sans autorité qu'est Grimarest. Le témoignage le plus grave qu'il y ait contre elle est celui de Tralage : il range ² parmi les « comédiens qui vivaient bien, régulièrement et même chrétiennement », le sieur Molière; parmi les « principaux débauchés » : « la femme de Molière, entretenue à diverses fois par des gens de qualité et séparée de son mari. » Mais que vaut cette déposition? Est-on sûr qu'Armande ait jamais été séparée de son mari? Sur quoi se fonde Tralage? Si par hasard il s'appuyait ici sur la *Fameuse comédienne* ou répétait des ragots de coulisse, faudrait-il faire tant de cas de ses propos? — Non que je veuille me porter garant de la vertu d'Armande ³. Je dis seulement que, pour l'attaquer ou pour la défendre, les documents authentiques et les dépositions autorisées nous font défaut. Le plus sûr est donc de suspendre son jugement : il faut savoir ignorer ce qu'on ne sait pas.

1. P. 308.

2. *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris. Nouvelle collection moliéresque*, 14.

3. Noter pourtant qu'en 1670, un ennemi haineux et bien informé, l'auteur d'*Élomire hypocondre*, la reconnaît implicitement inattaquable.

ÉLOMIRE.

J'aurais des cornes, moi? moi, je serais cocu?

BARY.

On ne dit pas qu'encor vous le soyez *actu*;

Mais, étant marié, c'est chose très certaine

Que vous l'êtes, du moins, en puissance prochaine.

Si l'on avait alors vraiment jaser sur Armande, parlerait-il ainsi?

III

« TARTUFFE »

Le lundi, 12 mai, l'avant-dernier jour des fêtes de Versailles, la troupe du Palais-Royal avait donné devant le roi et ses invités trois actes nouveaux, intitulés *Tartuffe* ou *L'hypocrite*¹. Ici commence l'histoire longue, compliquée, obscure, d'un des plus fameux chefs-d'œuvre de Molière; et à cette date s'ouvre une lutte qui devait agiter près de cinq années de sa vie.

I

Quoique Louis XIV eût confié à Saint-Aignan l'organisation des *Plaisirs de l'Ile enchantée* et des divertissements qui devaient les compléter, il attachait trop d'importance à ces fêtes pour ne point s'en occuper lui-même. C'est ainsi qu'il s'entretint avec Molière des comédies que l'on jouerait à Versailles. Brossette, reproduisant une longue conversation qu'il avait eue avec Boileau, écrit à ce sujet² :

Quand Molière composait son *Tartuffe*, il en récita [*c'est-à-dire : il en lut*] au roi les trois premiers actes. Cette pièce plut à Sa Majesté, qui en parla trop avantageusement pour ne pas irriter la jalousie des ennemis de Molière, et surtout la cabale des dévots. M. de Péréfixe, archevêque de Paris, se mit à leur tête et parla au roi contre cette comédie. Le roi, pressé là-dessus à plusieurs

1. Les procès-verbaux de la Compagnie du Saint-Sacrement et la relation des *Plaisirs* disent : *Tartuffe*; la *Gazette* et Loret disent : *L'Hypocrite*.

2. *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette*, édition Laverdet, p. 653 et suiv.

reprises, dit à Molière qu'il ne fallait pas irriter les dévots, qui étaient gens implacables, et qu'ainsi il ne devait pas jouer son *Tartuffe* en public. Sa Majesté se contenta de parler ainsi à Molière sans lui ordonner de supprimer cette comédie. C'est pourquoi Molière ne se faisait pas une peine de la lire à ses amis.

Ce récit est exact dans ses grandes lignes; mais il est incomplet. Nous possédons maintenant des renseignements et des textes¹, ignorés de Boileau, qui nous permettront d'apporter mainte précision à son témoignage.

En mai 1627, un dévot gentilhomme, Henri de Levis, duc de Ventadour, pair de France, avait conçu l'idée de fonder une association pieuse, pour promouvoir la religion catholique. Ce ne serait pas une congrégation, mais une société de « personnes du monde », qui, vivant de la vie du siècle, seraient par là même aptes à « commodément servir dans le dehors à tous les ouvrages de piété. » En 1629, Ventadour, son ami et directeur, le F. Philippe d'Angoumois, capucin, l'abbé de Grignan, futur évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, puis d'Uzès, Henri de Pichery, maître d'hôtel ordinaire du roi, fondèrent en effet cette compagnie, et commencèrent à y affilier des collaborateurs prudemment choisis : des ecclésiastiques, comme Saint Vincent de Paul, Condren, M. Olier, et Jacques-Bénigne Bossuet, à l'exclusion de « tous les religieux et de tous les prêtres soumis à un général », des évêques, comme Pavillon et Godeau, mais en petit nombre, des magistrats, comme Chrétien de Lamoignon et son fils Guillaume, le futur premier président, René Voyer d'Argenson et Olivier Lefèvre d'Ormesson, de hauts fonctionnaires, comme Jean de Brassac, le comte de Noailles, François de Fontenay-Mareuil, tous trois ambassadeurs à Rome, de grands seigneurs enfin, comme le maréchal de Schomberg, le duc de Liancourt, le duc de Nemours, le prince de Conti², le marquis de Salignac-Fénelon. La société n'avait d'abord pas de nom; puis, ses réunions ayant été fixées le jeudi, jour spécialement

1. Voir Dom Beauchet-Filleau, *Annales de la Compagnie du Saint-Sacrement, par le comte René de Voyer d'Argenson*; Raoul Allier, *La cabale des Dévots; et Le problème du « Tartuffe »*, dans *Revue de Genève*, janvier 1921; Desdevises du Désert, dans *Revue des cours*, 1905-06, I, 186; Alfred Réhelliau, dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet, 1^{er} août, 1^{er} septembre 1903, 15 août 1908, 15 octobre et 1^{er} novembre 1909; G. de Grandmaison, *Correspondant*, 25 mars 1911; Francis Bauma, *Molière et les dévots*. Du Ferrier, dans ses *Mémoires inédits*, a une page enthousiaste (146) sur la Compagnie.

2. Voir Bauma, *Belles-Lettres*, janvier 1922 et suiv.

consacré au Saint-Sacrement, et le dogme de la présence réelle étant un des plus spécifiquement catholiques puisque les protestants l'avaient rejeté, elle prit le « titre glorieux de la Compagnie du Saint-Sacrement. » Des statuts furent rédigés, dont le but principal est de conserver le secret de l'association. Ce secret était nécessaire pour éviter les jalousies des ordres réguliers, les suspicions des évêques soucieux de leur autorité, les défiances des parlements et du pouvoir, toujours prêts à suspecter des empiètements sur leurs prérogatives; il était essentiel surtout pour que l'action de la société s'exerçât partout sans qu'on ait pu la connaître d'avance et la contrecarrer. Dès lors, elle prit l'habitude d'agir le plus possible par des personnes interposées, et même par des personnes qui ne la connussent pas et, dûment stylées, fussent ses instruments à leur insu. Pourtant, par scupule, et sans révéler complètement le but poursuivi, on tâcha, de 1630 à 1633, de se faire donner une autorisation en règle. Jean-François de Gondî, archevêque de Paris, refusa d'approuver la société; le bref que l'ambassadeur de Brassac, un des confrères, obtint de la cour de Rome, ne correspondait pas aux vœux de l'œuvre. On décida donc de continuer à rester dans l'ombre : seules, quelques filiales de province, celle de Bordeaux et celle de Périgueux, reçurent, l'une en 1639, une approbation d'Urbain VIII¹, l'autre, en 1645, une approbation de l'ordinaire, « pour servir de manteau à la Compagnie. » Mais Louis XIII, revenant de Lyon où il avait été miraculeusement guéri d'une grave maladie, avait connu la société; il l'avait expressément autorisée, et avait même — en vain — écrit à l'archevêque de Paris pour fléchir sa résistance. Et Anne d'Autriche, devenue reine-mère, « connaissait parfaitement la Compagnie, et se servait même d'elle en quantité de bonnes œuvres; » à l'occasion, elle lui faisait parvenir d'utiles avis et, sans oser la protéger ouvertement, la mettait en garde contre les entreprises de Mazarin lui-même.

1. Le petit manuel de piété où se trouve reproduit ce bref est intitulé : *Indulgence plénière à perpétuité en faveur des confrères et confrères de la confrérie du Saint-Sacrement de l'autel et de la vraie croix, fondée en l'église paroissiale de Sainte-Colombe-de-Bordeaux l'an 1307...* à Bordeaux, 1756. Mais le bref, daté du dernier janvier 1639, concède des faveurs spirituelles à la dévote confrérie établie à Bordeaux « depuis plusieurs années. » La filiale de Bordeaux se sera sans doute rattachée à une ancienne société disparue, afin de mieux dépister les soupçons.

Les historiens les moins suspects de complaisance pour la Compagnie du Saint-Sacrement proclament hautement la noblesse de ses intentions et le bien qu'elle a fait. Elle s'est intéressée activement au sort des galériens et des prisonniers; elle a organisé une sorte d'assistance publique, établi l'Hôpital-général, assisté les pauvres honteux, distribué des secours aux indigents, protégé les jeunes filles; elle a lutté contre la débauche, fait réprimer les scandales publics, combattu les abus et les indécentes dans l'administration du culte et des paroisses, fondé ou presque les missions étrangères, etc. Mais elle a commis des excès de zèle et des imprudences. Les rigueurs qu'elle a provoquées contre les protestants, — quelque opinion que nous puissions aujourd'hui en avoir, — ne lui ont pas été reprochées alors. En revanche, d'autres initiatives ont soulevé contre elle des hostilités redoutables. Dès 1646, elle avait entrepris d'abolir les duels. Après une longue campagne, elle obtint de Louis XIV un édit solennel contre les duels, renouvelé en 1653; il s'y engageait à ne plus accorder aucune grâce aux duellistes, et il répétait ce serment le jour de son sacre, en 1654. La Compagnie tint la main à ce que les édits royaux fussent respectés et les arrêts de justice exécutés. Mais les gentilshommes, obstinés au point d'honneur, furent violemment irrités. Ils ne savaient pas d'où partait le coup; mais il savaient bien quel rôle actif jouait dans cette affaire le marquis de Salignac-Fénelon, un membre de la société, ce qu'ils ignoraient, et un « dévot, » ce qu'ils n'ignoraient pas. C'est donc contre les dévots en général que se tournait leur fureur, et ils soupçonnaient une faction secrète. Les parlements, eux aussi, eurent bientôt des griefs. Ils sentaient à côté d'eux une police occulte qui empiétait sur leurs attributions. A Bordeaux, en 1658, le prince de Conti, — un autre confrère, — gouverneur de la province, fit arbitrairement arrêter et emprisonner une femme de mauvaise vie. Jaloux de ses prérogatives, le parlement se réunit. Le procureur du roi rappela que, de notoriété publique, il y avait dans la ville une société illicite, qui se permettait de surveiller la conduite des habitants et dénonçait par des billets anonymes l'inconduite réelle ou prétendue des hommes et des femmes. Voici qu'elle faisait enfermer des femmes, « sans aucune information ni condamnation précédente, ce qui ne peut passer que pour entreprise sur la juridiction de magistrats établis

par le roi et sur l'autorité de la cour ». Le parlement interdit par un arrêt sévère, et les réunions non autorisées, et les dénonciations, et les emprisonnements. L'année suivante, c'est à Blois, que les « officiers de la ville », étonnés « des coups de force et des grandes œuvres » qu'ils voyaient se faire autour d'eux, en étaient émus et cherchaient à en découvrir les promoteurs. Les évêques eux-mêmes avaient des sujets de mécontentement¹. On savait mieux qu'eux ce qui se passait dans leur diocèse; à côté de leur autorité, s'exerçait une autorité étrangère; en censurant leur clergé, non seulement on usurpait sur leurs droits, mais on leur faisait la leçon de façon humiliante. Ils s'en plaignirent. Enfin Mazarin, au conseil de conscience, quand il s'agissait de nommer des évêques ou des abbés, s'était maintes fois heurté aux scrupules et aux résistances du « parti des saints. » Entre 1649 et 1652, à plusieurs reprises, Saint Vincent de Paul, M. Olier, représentants connus de ce parti, avaient essayé de détacher de lui la reine régente. En 1658 et 1659, dans sa correspondance avec Colbert, il se plaint bien des fois de la « cabale des dévots. » Il était prêt à sévir. Justement, l'an 1660, il y eut en Normandie des scandales publics. Au mois de février, à Caen, vers la Pentecôte, à Argentan, des fanatiques firent des manifestations tapageuses contre les jansénistes². La police dut intervenir; alors parurent des pamphlets très circonstanciés, où l'on dénonçait les fauteurs de ces troubles : les confrères de « l'Ermitage », filiale de la Compagnie du Saint-Sacrement. Mazarin saisit l'occasion. Avant la fin de l'année, une sévère enquête était ouverte par son ordre. Le 10 décembre 1660, la Cour de Paris, présidée par Lamoignon, — lui aussi confrère de la société, — « faisait inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de faire aucunes assemblées illicites ni confréries, congrégations et communautés, en cette ville et partout ailleurs, sans l'expresse permission du roi et lettres patentes vérifiées en ladite cour. » Bien que Lamoignon eût évité de la nommer et même de la désigner clairement, c'était l'arrêt de mort de la Compagnie du Saint-Sacrement.

Elle ne mourut point cependant. Redoublant de précautions et de

1. Voir *Annales*, 250, cité par Baumas (*Molière et les dévots*, 64).

2. Voir Baumas, *Molière et les dévots*, 67 et suiv.

secret, les associés continuèrent à se réunir et continuèrent à poursuivre leurs œuvres. Lorsque Colbert fit arrêter et juger Fouquet, lorsqu'il voulut reculer l'âge légal des vœux monastiques ou diminuer le nombre des fêtes chômées, ce sont eux qui intervinrent sous main pour lui faire obstacle. Ce sont eux encore qui ont critiqué assez haut la politique de Louis XIV envers la cour de Rome, vers l'époque du *Tartuffe*. Un de leurs soucis les plus constants avait toujours été de combattre le théâtre, condamné par l'église gallicane. En obtenir la prescription générale était évidemment impossible; mais du moins pouvait-on demander l'interdiction des pièces particulièrement dangereuses pour la foi ou les mœurs. Or, par ce que Louis XIV avait pu dire du *Tartuffe*, on savait que cette comédie mettait en scène un hypocrite de religion; voilà qui était grave, car les « libertins » ont pour tactique habituelle de confondre ou d'affecter de confondre la dévotion sincère avec l'hypocrisie. Aussi la Compagnie s'émut-elle. Le 17 avril, — avant les fêtes, — elle était réunie chez le marquis de Laval. Et son historiographe, d'Argenson¹, écrit :

On parla fort ce jour-là de travailler à procurer la suppression de la méchante comédie de *Tartuffe*. Chacun se chargea d'en parler à ses amis qui avaient quelque crédit à la cour pour empêcher sa représentation et, en effet, elle fut différée assez longtemps...

... Dans l'assemblée du 27^e de mai, on rapporta que le roi, bien informé par M. de Péréfixe, archevêque de Paris, du mauvais effet que pouvait produire la comédie de *Tartuffe*, l'avait défendue; mais, dans la suite, malgré tous les soins qu'on en pût prendre, elle fut permise et jouée publiquement.

On n'avait donc pu empêcher la représentation. Mais, une fois la pièce connue, on en avait fait ressortir la malice. M. de Péréfixe n'était pas membre de la Compagnie du Saint-Sacrement, et sans doute il n'a pas su lui-même que ceux qui le poussaient à de telles démarches agissaient au nom de cette société : c'était précisément à cela que servait le secret dont elle s'enveloppait. Louis XIV était diocésain de Paris, et, comme fidèle, il devait assurément de la déférence à son archevêque, d'autant plus que cet archevêque avait été son précepteur. On peut se demander s'il n'a pas cédé

1. René de Voyer de Paulmy, comte d'Argenson, ancien ambassadeur à Venise, maître des requêtes, voulut, en 1696, obtenir de l'archevêque de Paris, Louis-Antoine de Noailles, la restauration de la Compagnie. Avec les procès-verbaux sous les yeux, il en écrivit donc l'histoire apologétique.

à une influence encore plus puissante sur lui, celle de la reine-mère. L'auteur des *Observations sur une comédie de Molière intitulée le « Festin de Pierre »*, Rochemont, l'a affirmé plus tard en termes exprès :

Molière n'est point honteux de lasser tous les jours la patience d'une grande reine, qui est continuellement en peine de faire réformer ou supprimer ses ouvrages.... S'il a perdu tout respect pour le ciel (ce que pieusement je ne veux pas croire), il ne doit pas abuser de la bonté d'un grand prince, ni de la pitié d'une reine si religieuse, à qui il est à charge et dont il se fait gloire de choquer les sentiments. L'on sait qu'il se vante hautement qu'il fera paraître son *Tartuffe* d'une façon ou d'autre et que le déplaisir que cette grande reine en a témoigné n'a pu faire impression sur son esprit, ni mettre de bornes à son insolence.

Sans doute un des défenseurs de Molière a reproché à Rochemont d'avoir « fait parler la reine-mère » ; « mais, ajoute-t-il, l'on fait souvent parler les grands sans qu'ils y aient pensé; la dévotion de cette grande et vertueuse princesse est trop solide pour s'attacher à des bagatelles qui ne sont de conséquence que pour les Tartuffes¹. » On doit noter combien le démenti est timide. Sans doute encore, Guy Patin² prétend qu'en 1660, peu avant que les assemblées de la Compagnie du Saint-Sacrement fussent interdites, la reine-mère aurait dit : « Ces gens-là sont plus à craindre et encore plus méchants que les jansénistes. » Reste à savoir si le propos est bien authentique; le fût-il, reste à savoir en quelles circonstances Anne d'Autriche l'aurait prononcé, si elle n'avait point ainsi parlé sous l'inspiration de Mazarin et pour lui complaire. Mais l'on sait d'une façon très précise qu'elle avait fait avertir les confrères du danger et qu'en secret elle leur était favorable. Sans doute enfin la reine-mère avait naguère accepté la dédicace de la *Critique de l'École des femmes*. Mais les censeurs de l'*École des Femmes* n'étaient que des gens de lettres et des comédiens. Maintenant qu'interviennent contre Molière des personnages dont elle connaît la piété sincère, il est assez naturel qu'elle s'inquiète et leur prête son appui. De tout temps d'ailleurs, elle a passé à la cour pour la protectrice du parti « dévot. »

Louis XIV ne put donc résister ni à l'archevêque ni à sa mère.

1. Collection moliéresque, 32.

2. Lettre du 28 septembre 1660.

Il interdit à Molière de donner sa comédie à la ville. En quels termes le fit-il? La *Gazette* du 21 mai, dans son compte rendu des fêtes de Versailles, évite de signaler même la représentation du *Tartuffe*; mais, dans son numéro précédent, 17 mai, elle louait le roi d'avoir, en condamnant les cinq propositions jansénistes, justifié son titre de fils aîné de l'Église, « comme il le fit voir encore naguère par ses défenses de représenter une pièce de théâtre intitulée *L'Hypocrite*, que Sa Majesté, pleinement éclairée en toutes choses, jugea absolument injurieuse à la religion et capable de produire de très dangereux effets. » Un autre témoin va plus loin encore. Maître Pierre Roullé, ou Roulès, docteur en Sorbonne et curé de Saint-Barthélemy, avait préparé en 1663 un livre intitulé *L'homme glorieux, ou la dernière perfection de l'homme achevée par la gloire éternelle*. Il obtint pour l'imprimer un privilège du 24 avril 1664, et il jugea à propos d'y ajouter alors un pompeux panégyrique du roi, sous le titre *Le roi glorieux au monde, ou Louis XIV le plus glorieux de tous les rois du monde*. Le tout fut achevé d'imprimer le 1^{er} août ¹. Roullé passait en revue tous les mérites du maître, sa pitié entre autres; et à ce sujet il écrivait ² :

Le roi est maintenant en son château royal de Fontainebleau... [il y fut en effet du 16 mai au 19 août]... mais il n'y est allé qu'après une action héroïque et royale, véritablement digne de la grandeur de son cœur et de sa pitié et du respect qu'il a pour Dieu et pour l'Église et qu'il rend volontiers aux ministres employés de leur part pour conférer les grâces nécessaires au salut. Un homme, ou plutôt un démon vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique, en la faisant exécuter sur le théâtre, à la dérision de toute l'Église et au mépris du caractère le plus sacré et de la fonction la plus divine, et au mépris de ce qu'il y a de plus saint dans l'Église ordonnée du Sauveur pour la sanctification des âmes, à dessein d'en rendre l'usage ridicule, contemptible, odieux. Il méritait, par cet attentat sacrilège et impie, un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer, pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine, qui va à ruiner la religion catholique en blâmant et jouant sa plus religieuse et sainte pratique, qui est la conduite et direction des âmes et des familles par de sages guides et conducteurs pieux. Mais Sa Majesté,

1. Cf. Paul Lacroix, *Bibliographie moliéresque*, nos 1209 et 1210.

2. Voir *Collection moliéresque*, 33 et suiv. — Quoi qu'en dise Loquin (*Molière à Bordeaux*, I, 251), le pamphlet n'est pas imprimé après, mais pendant le séjour à Fontainebleau. Mais Loiseleur (*Points obscurs*, 300) affirme une chose incertaine en soutenant que le légat eut connaissance du pamphlet.

après lui avoir fait un sévère reproche, animée d'une forte colère, par un trait de sa clémence ordinaire, en laquelle il imite la douceur essentielle de Dieu, lui a, par abolition, remis son insolence et pardonné sa hardiesse dénotiaque, pour lui donner le temps d'en faire pénitence publique et solennelle toute sa vie. Et, afin d'arrêter avec succès la vue et le débit de sa production impie et irréligieuse et de sa poésie licencieuse et libertine, elle lui a ordonné, sur peine de la vie, d'en supprimer et déchirer, étouffer et brûler tout ce qui en était fait et de ne plus rien faire à l'avenir de si indigne et infamant, ni rien produire au jour de si injurieux à Dieu et outrageant à l'Église, la Religion, les sacrements et les officiers les plus nécessaires au salut, lui déclarant publiquement et à toute la terre qu'on ne saurait rien faire ni dire qui lui soit plus désagréable et odieux et qui le touche le plus au cœur que ce qui fait atteinte à l'honneur de Dieu, au respect de l'Église, au bien de la Religion, à la révérence due aux sacrements, qui sont les canaux de la grâce que Jésus Christ a méritée aux hommes par sa mort en la croix, à la faveur desquels elle est transfuse et répandue dans les âmes des fidèles qui sont saintement dirigés et conduits. Sa Majesté pouvait-elle mieux faire contre l'impiété de cet impie, que de lui témoigner un zèle si sage et si pieux et une exécution d'un crime si infernal?

Un tel récit, bien invraisemblable en lui-même, est détruit par tout ce que nous savons de la conduite ultérieure de Louis XIV envers Molière. Le rapport fait à la Compagnie du Saint-Sacrement ne dit mot de ces prétendues manifestations publiques de l'indignation royale. Et le récit de Boileau représente Louis XIV très bienveillant, presque complice, et, dirait-on, tout prêt à s'excuser envers le comédien de n'avoir pu le défendre. Du reste, nous avons à ce sujet le témoignage de Molière lui-même, et dans des conditions telles qu'il est nécessairement exact. Dans un premier *Placet* adressé au roi (et sur lequel nous aurons à revenir), il lui rappelait comment on avait obtenu de lui la « suppression » de sa comédie; et il ajoutait :

Bien que ce m'ait été un coup sensible que la suppression de cet ouvrage, mon malheur pourtant était adouci par la manière dont Votre Majesté s'était expliquée sur ce sujet; et j'ai cru, Sire, qu'Elle m'ôtait tout lieu de me plaindre, ayant eu la bonté de déclarer qu'Elle ne trouvait rien à dire dans cette comédie qu'Elle me défendait de produire en public.

Il est impossible que, dans un *Placet* soumis au roi pour obtenir de lui une faveur, Molière se soit permis d'altérer en rien le sens et même le ton des paroles que le roi avait prononcées¹. Je crois

1. Plus tard, dans sa *Préface*, Molière rappelle comment le roi, « huit jours après que la comédie eût été défendue », s'était étonné de la tolérance manifestée pour *Scaramouche ermite* par ceux-là mêmes « qui se scandalisent si fort de la comédie de

bien que, sur cette interdiction, la note la plus exacte a été donnée dans le compte rendu des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, récit à demi officiel, dont sûrement tous les termes ont été pesés. On y lit :

Le soir, Sa Majesté fit jouer une comédie nommée *Tartuffe*, que le sieur Molière avait faite contre les hypocrites; mais, quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ¹ ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu qui pouvaient être prises l'une pour l'autre; et, quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public et se priva soi-même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres, moins capables d'en faire un juste discernement.

Toutes satisfactions morales avaient donc été données à Molière. Mais le coup n'en était pas moins rude. D'abord cette mésaventure rendait cœur à ses ennemis. Toutes les accusations d'immoralité et d'impiété qu'il a si légèrement traitées jusqu'alors se trouvent désormais accréditées. Celle qui l'avait protégé contre les attaques du parti dévot en acceptant la dédicace de la *Critique*, la reine-mère, lui retire son appui. Le voilà un auteur suspect. Et surtout le dommage pécuniaire était grand pour sa troupe et pour lui : que donner ² au public du Palais-Royal? Il y avait bien la *Thébaïde*, que Molière venait de recevoir; mais Racine était encore un inconnu, et son succès était chanceux ³. Il y avait bien la *Princesse d'Élide*; mais il fallait du temps et des frais considérables pour monter une pièce de ce genre avec musique et ballets. Le *Tartuffe*, pièce sur laquelle il avait sûrement dû compter beaucoup, lui faisait cruellement défaut. Il semble que, ruminant les bonnes paroles du roi, il ait vite repris espoir et aussitôt entrepris de le faire revenir

Molière. » C'est donc que lui-même n'est nullement scandalisé. — Les mots : « huit jours après etc. » font sûrement allusion à l'interdiction de 1664 : cf. *édition des Grands Écrivains*, IV, 292.

1. Rapprocher cette expression des termes du premier *Placet* : « On a profité, Sire, de la délicatesse de votre âme sur les matières de religion. » Peut-être Molière a-t-il eu quelque part à la rédaction de ce compte rendu, qui est en réalité la première édition de la *Princesse d'Élide*.

2. On dut reprendre les vieilles pièces et les vieilles farces, en y ajoutant la farce de la *Casaque*. Le 2 septembre, *Sertorius* et le *Gros René* firent un « four. »

3. Il y eut, à partir du 20 juin, 14 représentations (plus une visite, le 25 août, chez M. Moran, maître des requêtes); mais, dès la cinquième, il fallut soutenir la pièce par des farces et même des danses.

sur sa décision forcée. Le 24 mai, Loret, dans sa *Lettre* en vers, explique qu'il n'a rien à dire de Fontainebleau où se trouve la cour : ses amis ne lui ont donné aucun avis de ce qui s'y passe.

Toutefois un quidam m'écrit — (Et ce quidam a bon esprit) — Que le comédien Molière, — Dont la muse n'est point ânière, — Avait fait quelque plainte au roi, — Sans trop bien m'expliquer p. urquoi, — Sinon que sur son *Hypocrite*, — Pièce, dit-on, de grand mérite — Et très fort au gré de la cour, — Maint censeur daube nuit et jour. — Afin de repousser l'outrage, — Il a fait coup sur coup voyage — Et le bon droit représenté — De son travail persécuté. — Mais de cette plainte susdite — N'ayant pas su la réussite, — Je veux encore être en ce cas — Disciple de Pythagoras, — Et sur un telsujet me taire, — Ne sachant le fond de l'affaire, — Qu'on pourra dire en temps et lieu.

Le roi à peine parti pour Fontainebleau, Molière aura donc fait le voyage¹ de Versailles (où sa troupe resta jusqu'au 22 mai) à Paris et de Paris à Fontainebleau, pour obtenir la révocation de l'ordre reçu. Ce fut en pure perte. Mais Louis XIV entendait bien conserver et témoigner sa faveur à son comédien préféré. En juillet, quand il voulut faire honneur au légat du Saint-Siège et lui adoucir l'humiliation d'apporter les excuses de Rome, il ne négligea point de mander comme les autres la troupe de Molière. Du 21 juillet au 13 août, date où le roi quitta Fontainebleau, elle joua cinq fois : quatre fois la *Princesse d'Élide* et une fois la *Thébaïde*². Molière profita de l'occasion. Il savait que l'église italienne était moins sévère que l'église gallicane pour le théâtre; il savait aussi que la scène italienne avait des libertés ou même des licences traditionnelles dont ne s'effarouchait guère le clergé ultramontain; il savait enfin que le cardinal Chigi, personnellement, n'avait rien d'austère. Il sollicita donc le légat³ de vouloir bien entendre la lecture de sa comédie⁴, il la lut aussi aux prélats de sa suite; et tous confir-

1. Dans sa *Chronologie*, Monval date à tort ce voyage du 24. C'est la *Lettre* en vers qui est du 24; la missive du « quidam » est nécessairement antérieure d'un jour ou deux; et le voyage, antérieur encore.

2. Elle reçut 3 000 livres.

3. Rochemont, en bon gallican, marque quelque humeur de ce recours au légat (*Collection mol.*, 11 et 12). — Sur le cardinal Chigi, voir *Moliériste*, VIII, 154.

4. C'est à tort qu'on a voulu dater cette lecture de 1667, devant un autre légat (Voir Chardon, *M. de Modène*, 400). C'est à tort aussi que Michelet place cette audience à Paris; et le petit discours qu'il prête à Molière (XII, iv) est de pure fantaisie. Monval (*Chronologie*) la date (sur quelles preuves?) du lundi 4 août.

mèrent le jugement favorable du roi¹. Louis XIV ne put ignorer ces approbations; il ne se décida point cependant à autoriser encore la représentation du *Tartuffe*.

Mais Molière était tenace. L'algarade du curé Roullé lui parut bonne à mettre à profit. Il jugea sans doute que Louis XIV serait offensé de voir les ennemis de Molière l'enrôler ainsi d'office parmi eux, défigurer son attitude et falsifier ses paroles. Il jugea surtout que l'esprit de justice du souverain serait blessé : peut-être le roi trouverait-il légitime d'autoriser l'auteur diffamé à établir publiquement son innocence; pour cela, il n'y avait qu'un moyen, permettre de jouer la comédie. Sans tarder (j'imagine que ce fut aussitôt après le retour du roi²), il lui adressa son premier *Placet*.

Il expliquait qu'il avait cru de sa fonction et presque de son devoir de poète comique d'attaquer, entre autres vices, le vice si dangereux de l'hypocrisie, et qu'il avait apporté à traiter cette matière délicate « toutes les circonspections » qu'elle réclamait. Il rappelait comment les Tartuffes avaient abusé des scrupules du roi et obtenu de lui la suppression de sa pièce, mais comment le roi avait attesté publiquement l'innocence de cette même comédie, approuvée également par le légat et par les prélats de sa suite. Il relevait alors les violentes attaques d'un curé qu'il ne nommait point. Puis, évitant avec soin de paraître dicter au roi ses résolutions, il terminait ainsi³ : « Ce livre, Sire, a été présenté à Votre Majesté; et sans doute Elle juge bien Elle-même combien il m'est fâcheux de me voir exposé tous les jours aux insultes de ces messieurs, quel tort me feront dans le monde de telles calomnies, s'il faut qu'elles soient tolérées, et quel intérêt j'ai enfin à me purger de son imposture et à faire voir au public que ma comédie n'est rien moins que ce qu'on veut qu'elle soit. Je ne dirai point, Sire, ce que j'avais [*j'aurais?*] à demander pour ma réputation et pour justifier à tout le monde l'innocence de mon ouvrage : les rois éclairés comme vous n'ont pas besoin qu'on leur marque ce qu'on souhaite; ils voient comme Dieu ce qu'il nous faut et savent mieux que nous ce qu'ils nous doivent accorder. Il me suffit de mettre mes intérêts entre les mains de Votre Majesté, et j'attends d'Elle avec respect ce qu'il lui plaira d'ordonner là-dessus. »

Ces ingénieuses insinuations et ces flatteries, — peut-être un peu grosses, — n'eurent pas plus de succès que les démarches anté-

1. L'édition de 1682 porte ici : « nos prélats », ce qui signifierait les évêques français. Je suis convaincu qu'il y a là une faute de copie, et qu'il faut lire, avec le manuscrit Tralage : « Mess. les prélats », ce qui signifie les monsignori de la suite du légat. Voir *Édition des Grands Écrivains*, IV, 388, note 6.

2. Monval le date du 31 août.

3. Le *Placet* était adressé au roi seul et n'a été publié que dans la seconde édition du *Tartuffe* (juin 1669). Mais il a dû circuler, car Rochemont en cite des passages dans ses *Observations sur le Festin de Pierre* (avril 1665). Cf. Raoul Allier, *Le problème du Tartuffe*.

rieures. Il semble que le roi ait fait sentir son mécontentement à l'extravagant curé¹. Mais il ne voulut pas, ou plutôt sans doute, malgré tout son pouvoir, il n'osa pas autoriser la reprise de *Tartuffe* en public.

En revanche, il ne fit rien pour en interdire les lectures particulières. Et la curiosité publique, l'attrait du fruit défendu, l'hostilité contre l'étroitesse du parti dévot, l'admiration pour Molière, et peut-être une habile « réclame » du poète, firent qu'elles se multiplièrent. L'hôte du *Repas ridicule* promet à son invité un régal littéraire pour l'allécher davantage, si le repas espéré n'y suffit point : « Molière avec *Tartuffe* y doit jouer son rôle » : ce qu'en 1701 Boileau lui-même commentait ainsi : « Le *Tartuffe*, en ce temps-là, avait été défendu, et tout le monde voulait avoir Molière pour le lui entendre réciter². » De ces lectures, nous connaissons quelques-unes. Le jour même où, par ordre du roi, on enlevait de Port-Royal les religieuses rebelles à ses commandements, le 26 août 1664, il devait y en avoir une chez une « amie de la vérité », Mme de Longueville peut-être ou Mme de Sablé; et seuls les scrupules d'un janséniste « échauffé, » mal à propos survenu, l'empêchèrent³. Il y en eut une autre, vers le même temps, chez l'académicien Henri Louis Hubert de Montmor, en présence de Ménage, de Chapelain, de l'abbé de Marolles et de quelques autres⁴.

1. Édouard Thierry (*Introduction au Registre de La Grange*, x) relève en effet ce passage de l'*Avis au lecteur du Dauphin*, ouvrage publié par Roullé peu de mois après le *Roi glorieux* : « Je puis sans doute par ignorance avoir fait bien des fautes, mais vénielles, parce que non volontaires. Quand même elles seraient grandes et sans excuses, sensibles et évidentes, on me doit faire la grâce entière de les attribuer à mon affection plutôt qu'à quelque autre défaut dont on me fasse criminel; car je ne le suis véritablement pas, n'ayant rien fait en cet ouvrage, *non plus qu'en tous les autres précédents*, que par un pur amour et passion d'hommage et de respect envers Leurs Majestés, sans aucune vue d'intérêt, et, *en vérité, même sans volonté quelconque de nuire à personne*. » C'est le ton d'un homme qui a reçu sur les doigts. C'est pour cela sans doute qu'il n'y eut point d'autres écrits contre *Tartuffe*. En l'attaquant encore, on aurait fait le jeu de Molière. Et, dans sa séance du 14 septembre, la Compagnie du Saint-Sacrement « résolut de faire exhorter une personne de capacité de ne rien écrire contre la comédie de *Tartuffe*; et l'on dit qu'il valait mieux l'oublier que de l'attaquer, de peur d'obliger l'auteur à se défendre. »

2. Voir aussi Cotin, *Satire des satires* : ... on promet Despréaux et son Turlupin « quand on fait chère entière — Ainsi que l'on promet et *Tartuffe* et Molière. »

3. *Seconde lettre de Racine à l'auteur des Imaginaires*.

4. *Menagiana*, édition de 1693, p. 50.

Mais on ne sait pas à quelle date doit se placer celle qui eut lieu chez Ninon de Lenclos¹.

Bien plus, il y eut même des représentations, — privées, il est vrai et hors de Paris. Du 20 au 27 septembre, la troupe du Palais-Royal fut appelée à Villers-Cotterets, chez son protecteur, le duc d'Orléans. Elle y joua sept pièces, parmi lesquelles, le dernier jour, *Tartuffe*. C'était pour recevoir le roi que le duc d'Orléans avait mandé ses comédiens. On ne sait si Louis XIV assista à la dernière représentation². Si même il crut devoir s'en abstenir, pour ne pas se donner un démenti, il est clair pourtant qu'il a connu et tacitement autorisé la chose, peut-être à la demande de Madame. Le 29 novembre 1664, c'est au Raincy, « maison de plaisance de Mme la princesse Palatine et par ordre de monseigneur le prince de Condé, » que la comédie du *Tartuffe* fut donnée; mais cette fois, s'il faut en croire La Grange³, dans son *Registre* et dans l'édition de 1682, « parfaite, entière et achevée en cinq actes. » Un an après, le 8 novembre 1665, on la jouait de nouveau, au même lieu et devant les mêmes spectateurs.

De telles tolérances sont significatives des dispositions réelles de Louis XIV. D'autres témoignages en étaient donnés entre temps. Du 19 au 24 octobre 1664, la troupe est mandée à Versailles⁴; et elle y joue, « tous les jours », dix comédies « tant sérieuses que comiques. » Malgré les clameurs qu'à partir du 15 février 1665 souleva le *Festin de Pierre*, malgré la violence des *Observations* de Rochemont et leurs trois éditions en avril-mai, la pièce ne fut pas interdite. On se contenta de quelques suppressions que fit Molière; et, au relâche de Pâques, il en interrompit sans scandale les repré-

1. En 1664, selon Sainte-Beuve (*Port-Royal*, III, 302), et ç'aurait même été la première de toutes. L'abbé de Chateaufort, dans son *Dialogue sur la musique* (p. 115-116), emploie des termes équivoques : « peu de jours avant que Molière donnât son *Tartuffe* », qui peuvent s'appliquer au *Tartuffe* de 1669 ou même de 1667, plutôt qu'à celui de 1664. Je ne croirais pas volontiers que Molière, en 1664, ait lu sa pièce à un autre que le roi avant la représentation.

2. *Tartuffe* a été joué le 25. Le roi, selon la *Gazette*, est revenu de Villers-Cotterets le 24; selon Loret, le 25. Même si l'on accepte cette dernière date (donnée sous réserves : « Le roi revint, dit-on, jeudi »), il me paraît invraisemblable que le roi ait assisté à la pièce. — La troupe fut « nourrie » et reçut 2 000 livres.

3. C'est un point sur lequel il nous faudra revenir — La troupe reçut 1 100 livres. Mais que sont les « douze louis reçus de M. le Prince », que La Grange note encore le 12 mars suivant?

4. Elle reçut 3 000 livres.

sentations. Du 12 au 14 juin, il fut encore appelé à Versailles ; et quelques semaines après, il reçut une marque d'éclatante faveur.

Le vendredi 14^e août (1665), la troupe alla à Saint-Germain en-Laye. Le roi dit au sieur de Molière qu'il voulait que la troupe dorénavant lui appartînt et la demanda à Monsieur. Sa Majesté donna en même temps six mille livres de pension à la troupe, qui prit congé de Monsieur, lui demanda la continuation de sa protection, et prit ce titre : LA TROUPE DU ROI, AU PALAIS-ROYAL.

Cette même année 1665, Boileau, ami de Molière, et qui connaissait par lui les intentions du roi, savait ne pas déplaire au souverain en daubant ceux « qui font le procès à quiconque ose rire » :

Ce sont eux que l'on voit, d'un discours insensé,
Publier dans Paris que tout est renversé,
Au moindre bruit qui court qu'un auteur les menace
De jouer des bigots la trompeuse grimace.
Pour eux, un tel ouvrage est un monstre odieux :
C'est offenser les lois, c'est s'attaquer aux dieux.
Mais, bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse,
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse.
En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu ;
Leur cœur, qui se connaît et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint *Tartuffe* et Molière.

La réputation du *Tartuffe* était allée jusqu'à l'étranger. La reine Christine de Suède, établie à Rome, avait dans son palais un petit théâtre, où se jouait la comédie. Elle eut la curiosité d'y voir la pièce dont on parlait tant et fit écrire par son bibliothécaire à M. de Lionne, secrétaire d'État des Affaires étrangères, pour l'obtenir par son entremise. Le ministre répondit, le 26 février 1666 :

Monsieur, ce que vous me mandez de la part de la Reine de Suède, touchant la comédie de *Tartuf* (*sic*), que Molière avait commencée et n'a jamais achevée, est absolument impossible, et non seulement hors de mon pouvoir, mais de celui du Roi même, à moins qu'il usât de grande violence. Car Molière ne voudrait pas hasarder de laisser rendre sa pièce publique, pour ne pas se priver de l'avantage qu'il se peut promettre, et qui n'irait pas à moins de vingt mille écus pour toute sa troupe, si jamais il obtenait la permission de la représenter. D'un autre côté, le Roi ne peut pas employer son autorité à faire voir cette pièce, après en avoir ordonné la suppression avec grand éclat. Je m'estime cependant bien malheureux de n'avoir pu procurer cette petite satisfaction à la reine, etc.

Cette lettre est bien curieuse à tous égards. Ce que j'en retiendrai seulement ici, c'est que Molière a, malgré tout, l'espérance

d'obtenir un jour la permission demandée ¹, et surtout qu'un des premiers personnages de l'État, un de ceux qui peuvent le mieux connaître la volonté du souverain, n'écarte nullement cette idée.

Ni Molière ni Lionne n'avaient tort. Si je comprends bien les documents que nous possédons ², l'année suivante, au moment de partir pour la campagne de Flandre, Louis XIV, sollicité par sa belle-sœur, permit d'abord, — mais cette fois de façon explicite, et non plus en se contentant de fermer les yeux, — que l'auteur donnât pour Madame une représentation privée de son *Tartuffe* en cinq actes. Puis, allant plus loin, et toujours sur la demande de Madame ³, il en autorisa la représentation publique, au Palais-Royal. Cette représentation eut lieu, en effet, le vendredi 5 août 1667, avec un succès éclatant : la recette s'éleva à 1 890 livres, et la foule des spectateurs s'écrasait au théâtre.

Molière croyait avoir partie gagnée. Il avait pris les précautions nécessaires. Il avait changé le titre de sa pièce : elle s'appelait maintenant l'*Imposteur*, et le héros portait le nom de Panulphe ; il avait modifié le costume, et par suite, la condition de son person-

1. Rapprocher ce que dit Rochemont : « Il se vante hautement qu'il fera paraître son *Tartuffe* d'une façon ou d'autre. » Il est bien naturel que Molière ait eu cette confiance : le roi va encore le retenir près de trois mois à son service particulier (séjour à Saint-Germain-en-Laye, du 1^{er} décembre 1666 au 25 février 1667).

2. Voici le récit de Brossette (éd. Laverdet, 563) : La pièce interdite, Molière la lisait ; mais il « ne laissait pas de songer aux moyens de trouver le moyen de la faire représenter. Madame, première femme de Monsieur, avait envie de voir représenter *Tartuffe*. Elle en parla au roi avec empressement, et elle le fit dans un temps où Sa Majesté était irritée contre les dévots de la cour. Car quelques prélats, surtout M. de Gondrin, archevêque de Sens, s'étaient avisés de faire au roi des remontrances au sujet de ses amours (avec Mlle de La Vallière, Mme de Montespan). D'ailleurs le roi haïssait les jansénistes, qu'il regardait encore la plupart, comme les objets de la comédie de Molière. Tout cela détermina Sa Majesté à permettre à Madame que Molière jouât sa pièce. Le roi était à la veille de partir pour la campagne de Flandre, etc. » La mention des lectures, le nom de Mme de Montespan, la suite du récit, avec la date de 1667, interdisent (quoi qu'en pense l'édition des *Grands Écrivains*, IV, 291) de placer la démarche de Madame en 1664. D'ailleurs, Robinet, dans sa *Lettre* en vers du 6 août 1667, où il parle de la représentation publique, rappelle à Madame qu'elle-même a récemment entendu l'*Imposteur* : « Vous avez encore dans l'esprit — Toutes les choses qu'il vous dit ; — Il occupe encor vos oreilles, — Depuis le dernier jour qu'il vous raisonna tant. » Monval place cette audition le 31 juillet ; mais il croit à une simple lecture.

3. On sait l'histoire imaginée par Grimarest, d'après le « livre abominable » dont parle Alceste : les ennemis de Molière auraient fait courir sous son nom un infâme libelle. Taschereau (120) a supposé que « l'excessive lâcheté de ce moyen » avait décidé le roi de donner enfin à Molière l'autorisation de jouer sa pièce pour en établir l'innocence. Mais le récit de Grimarest n'a aucun fondement.

nage le plus critiqué; il avait apporté au texte tous les « adoucissements », et il y avait fait tous les « retranchements » qu'exigeait la prudence. D'ailleurs, aucune mesure légale n'ayant été prise contre sa comédie, il retrouvait sa liberté, dès l'instant que le roi, qui avait seul interdit la représentation, la permettait désormais ¹. Aussi annonça-t-il qu'il donnerait encore *Tartuffe* « le lendemain ² », — ou plus exactement sans doute le dimanche suivant, puisqu'on ne jouait pas le samedi. La pièce fut même affichée.

Il avait compté sans ses adversaires. Le roi, partant pour l'armée, « avait chargé M. de Lamoignon, premier président, de l'administration et de la police de Paris en son absence. » Or M. de Lamoignon était un des confrères de la Compagnie du Saint-Sacrement, un de ceux qui avaient fait campagne contre cette « méchante comédie. » Sur l'heure, il prit sa décision; et, le lendemain, un huissier du Parlement vint de sa part notifier à la troupe que la pièce était défendue. S'il faut en croire Brossette, il aurait même (le dimanche, sans doute) fait « fermer et garder la porte de la comédie, quoique la salle fût dans le Palais-Royal. »

« Molière porta ses plaintes à Madame. » Un des « officiers » de la princesse, M. Delavau, s'offrit pour aller parler au premier président de la part de Son Altesse. « Mais il gâta tout et compromit Madame avec M. de Lamoignon, qui se contenta de dire à M. Delavau qu'il savait bien ce qu'il avait à faire et qu'il aurait l'honneur de voir Madame. » Il vint en effet lui faire visite trois ou quatre jours après; mais, sentant probablement que la décision du premier président serait inébranlable, elle « ne jugea pas à propos de lui parler du *Tartuffe*. » Molière alors tenta une démarche personnelle auprès de M. de Lamoignon. Il demanda à son ami Boileau de l'accompagner et de le présenter. Le président combla Molière de politesses et d'éloges, mais refusa tout net d'autoriser la pièce : « Je suis persuadé, dit-il, qu'elle est fort belle et fort instructive; mais ce n'est pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion : ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'évangile. » Le roi, à son retour, ferait ce qu'il voudrait; mais lui, Lamoignon, n'abuserait

1. Cf. second Placet.

2. Tous les détails qui suivent sont tirés du récit de Brossette.

pas de l'autorité qui lui avait été confiée en donnant une telle permission. Molière voulut discuter; mais le ton du président l'avait déconcerté, il se troubla, il bégaya, et, au bout de quelques moments, Lamoignon prit le premier prétexte pour le congédier ¹.

Ce recours à Madame, cette visite au président attestent, comme le dit Boileau, « la forte envie » qu'avait Molière de jouer son *Tartuffe*. Il n'avait pas la patience d'attendre la décision du roi, que pourtant il avait tout de suite sollicitée. L'huissier s'était présenté au Palais-Royal, le samedi 6. Dès le lundi 8, Molière avait député deux de ses comédiens, La Thorillière et La Grange, qui partirent en poste pour le camp du roi, devant Lille assiégée. Ils emportaient le deuxième *Placet*.

Molière s'y excuse d'importuner le roi au milieu de ses glorieuses conquêtes; mais à qui d'autre avoir recours? Malgré toutes les précautions, corrections et atténuations de l'auteur, la cabale a surpris celui auquel le roi a confié en son absence les pouvoirs de police; et Molière semble même insinuer qu'il a été personnellement menacé: « Tout ce que j'ai pu faire en cette rencontre, pour me sauver moi-même de l'éclat de cette tempête, c'est de dire que Votre Majesté avait eu la bonté de m'en permettre la représentation. » Molière mettait alors en garde le roi contre les « ressorts » que la cabale ferait agir auprès de lui; suspectait la bonne foi de ceux qui persécutaient ainsi une comédie contre l'hypocrisie et en toléraient sans bruit tant d'autres, où étaient attaquées la piété et la religion; protestait que « tout Paris » était scandalisé de cette interdiction; et menaçait presque de renoncer désormais à écrire: « Il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire de comédie, si les Tartuffes ont l'avantage, qu'ils prendront droit par là de me persécuter plus que jamais et voudront trouver à redire aux choses les plus innocentes qui pourront sortir de ma plume. »

Il était visiblement découragé et exaspéré. « Nous fûmes très bien reçus, dit La Grange. Monsieur nous protégea à son ordinaire, et Sa Majesté nous fit dire qu'à son retour à Paris, il ferait examiner la pièce de *Tartuffe* et que nous la jouerions. Après quoi nous sommes revenus. Le voyage a coûté mille livres à la troupe. »

1. La légende d'après laquelle Molière indigné aurait lancé un mot sanglant contre Lamoignon: « M. le premier président ne veut pas qu'on le joue », invraisemblable en elle-même, a été formellement démentie par Boileau. On a remarqué que Lamoignon, pour congédier Molière, lui dit: « Monsieur, vous voyez qu'il est près de midi; je manquera la messe si je m'arrêtais plus longtemps », et l'on en a rapproché la réponse de Tartuffe à Cléante: « Il est, monsieur, trois heures et demie. » La rencontre est amusante; mais ce n'est qu'une rencontre: il n'y a pas là une vengeance de Molière, car Panulphe s'exprimait déjà comme Tartuffe.

C'est vers cette date¹ peut-être qu'un admirateur de Molière lança une petite brochure apologétique, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, où il défendait non sans force l'auteur persécuté.

Malheureusement, le roi ne revint que le 7 septembre et, dans l'intervalle, peut-être au moment même où il rassurait ainsi les comédiens, un fait nouveau s'était produit. Le 11 août, l'archevêque de Paris avait pris une ordonnance contre le *Tartuffe*.

Ayant appris que, « le vendredi cinquième de ce mois, on représenta sur l'un des théâtres de cette ville, sous le nouveau nom de l'*Imposteur*, une comédie très dangereuse et qui est d'autant plus capable de nuire à la religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donnait lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des libertins » ; vu le danger de cette représentation « scandaleuse, » vu l'impénétrabilité qu'il y aurait à attirer la colère du ciel au moment même où le roi expose sa vie pour le bien de son État, il avait fait et faisait « très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de son diocèse, de représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie, soit publiquement soit en particulier, sous quelque nom et quelque prétexte que ce soit, et ce, sous peine d'excommunication. »

Le coup était terrible, d'autant plus terrible qu'il anéantissait l'argument sur lequel Molière s'appuyait avec tant de confiance : le roi n'était plus le seul qui eût interdit sa pièce. Il était terrible encore, parce que la défense s'imposait en somme au roi lui-même, diocésain de Paris. Il semble que Louis XIV ait eu un instant l'idée de passer outre. Du moins, un personnage inconnu (c'est peut-être Colbert ; et, si c'était Colbert, il aurait agi ou pour plaire au roi ou même par ordre du roi) demanda au savant canoniste Baluze une consultation sur la validité de cette ordonnance². Baluze laissa entendre assez nettement que l'excommunication n'avait pas été décernée dans les formes ; que l'autorité de l'Église n'allait pas jusqu'à défendre à tous des comédies qui ne seraient ni infâmes ni scandaleuses³ ; que d'ailleurs une excommunica-

1. Grosley (*Lettre au Journal Encyclopédique*, février 1775) dit en connaître une édition datée du 20 août. Elle ne s'est pas retrouvée.

2. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1896, III, 124. Faut-il croire même, d'après le *Journal* de Desliens, que, sur l'invitation du roi, l'archevêque ait rapporté officieusement son ordonnance, dès la fin de l'année? Desliens dit même « qu'on recommence à jouer *Tartuffe* présentement » (28 novembre). Il ne pourrait, en tout cas s'agir que de lectures. Cf. Paul d'Estrée, *Moliériste*, VIII, 102.

3. Mais le mot *scandaleuse* est dans l'ordonnance.

tion, même juste, ne doit pas « tenir », qu'elle doit être levée par celui qui l'a lancée, s'il l'a fait imprudemment et s'il voit qu'on ne l'observera point. Mais, suivre son avis, c'était peut-être agiter les esprits, soulever un conflit fâcheux. Le roi n'osa pas aller jusque-là. Aussi Molière, qui avait fait relâche en attendant, — en escomptant, je crois, — l'autorisation royale, en fut-il abattu. Son théâtre resta fermé jusqu'au 25 septembre, pendant sept semaines¹. Et l'on sut bien à Paris que c'était le témoignage d'un étrange désarroi; car, lorsqu'il le rouvrit, Loret écrit : « J'oubliais une nouveauté — Qui doit charmer notre cité : — Molière, *reprenant courage* — *Malgré la bourrasque et l'orage*, — Sur la scène se fait revoir. — Au nom des dieux, qu'on l'aille voir. » (*Lettre* du 8 octobre.)

J'imagine que, si Molière avait « repris courage », c'est qu'il avait reçu de bonnes paroles de la part du souverain. D'ailleurs il y eut des témoignages publics de la faveur que le roi lui conservait ainsi qu'à sa troupe² : du 6 au 9 novembre 1667, du 25 au 29 avril, du 10 au 19 juillet 1668, elle fut appelée à Versailles et, du 2 au 7 novembre 1668, à Saint-Germain-en-Laye. Le 20 septembre 1668, le prince de Condé avait même osé se faire jouer la pièce proscrite³ : il est vrai que c'était à Chantilly, c'est-à-dire hors de la juridiction de l'ordinaire de Paris.

Louis XIV attendait son heure. Cette heure vint enfin. Le 8 octobre 1668, on avait reçu le bref de Clément IX qui établissait la *paix de l'Église*; le 1^{er} janvier 1669, une médaille était frappée à la Monnaie pour célébrer le retour de la concorde. Depuis Bazin, on admet généralement qu'il y a un lien entre cette pacification des querelles religieuses et l'autorisation qui fut donnée à Molière.

1. Et non pendant quatre mois, comme dit par erreur Bazin (*Notes*).

2. Du 18 décembre 1667 au 3 janvier 1668, il y a une « interruption » dont La Grange n'indique pas la cause. Il y en aura d'autres, assez nombreuses, pendant l'année 1668. C'est vers ce temps sans doute que la santé de Molière a commencé à s'altérer.

3. La rédaction de La Grange est ici assez gauche : « Le jeudi 20^e, une visite à Chantilly, et une [corrigé en : et pour une] à Paris, qui a été jouée le 4^e mars, du *Tartuffe* pour Mgr le Prince, reçu 1 100 livres. » *L'Édition des Grands Écrivains* (IV, 293) et P. Mesnard dans sa *Notice* (p. 385) en concluent que, le 4 mars, c'était aussi le *Tartuffe* qu'on avait joué. Si La Grange n'a pas cité cette représentation dans l'historique que donne de la pièce l'édition de 1682, c'est qu'il y aurait eu danger à signaler cette infraction à l'ordonnance archi-épiscopale. — Je n'en crois rien. Pour moi, « et pour une... mars » est une parenthèse que La Grange a mal placée en recopiant ses notes. — (C'est, je suppose, cette prétendue représentation du *Tartuffe* à Paris dont M. Lefranc parle, à la date, en tout cas erronée, du 20 février 1668 (*Revue des cours*, 1907-08, II, 262).

Le mardi 5 février, il avait reçu la permission royale, car c'est ce jour-là, le « propre jour de la grande résurrection de *Tartuffe* », qu'il adresse au souverain le troisième *Placet*, en faveur de son médecin : page de gaîté, de triomphe et de reconnaissance. Ce même jour, il annonçait publiquement, non point *Panulphe* ou l'*Imposteur*, mais l'authentique *Tartuffe*. Et le 9 février, fut pour la première fois jouée en public la pièce telle que nous la lisons maintenant ¹.

Le succès, comme il est naturel, fut prodigieux. Le samedi, selon Robinet ², on s'écrasa au théâtre :

Car je vous jure en vérité — Qu'alors la curiosité, — Abhorrant comme la nature — Le vide, en cette conjoncture, — Elle n'en laissa nulle part — Et que maints connurent hazard — D'être étouffés dedans la presse, — Où l'on oyait crier sans cesse : — Je suffoque, je n'en puis plus; — Hélas! Monsieur Tartufius, — Faut-il que de vous voir l'envie — Me coûte peut-être la vie!... — Et jamais nulle comédie — Ne fut aussi tant applaudie.

Il y eut vingt-huit représentations consécutives, sans compter six visites, dont une chez la reine ³; la recette la plus médiocre des treize premières fut de 1278 livres. La même année, la pièce fut encore jouée vingt fois, non compris une représentation pour le roi à Saint-Germain et une visite chez Mademoiselle. Molière la donna encore dix-huit fois en 1670, neuf fois en 1671, cinq fois en 1672. La première édition (privilege du 15 mars 1669, achevé d'imprimer du 23 mars) fut faite « aux dépens de l'auteur »; vendue par lui un écu l'exemplaire ⁴, elle fut vite épuisée, puisque,

1. Il me semble bien inutile d'analyser *Tartuffe*. Mais j'attire l'attention sur deux points. La donation annoncée à la fin de l'acte III est connue de Cléante au début du IV^e acte (vers 1235-1236); comment se fait-il que, durant la scène III de cet acte, le sage Cléante ne rappelle pas à Orgon et à Elmire l'arme redoutable qui est entre les mains de Tartuffe? Il n'est question de la cassette qu'à la dernière scène de l'acte IV. Pourquoi Orgon n'en a-t-il jamais parlé devant nous à Tartuffe? et ne semble-t-il pas que cette dernière scène ait été ajoutée après coup, pour amener l'acte V?

2. Lettre du 9 février. — Dans celle du 23, il fait connaître la distribution : Orgon, Molière; Elmire, Armande; Mme Pernelle, Louis Béjart; Dorine, Madcleine; Cléante, La Thorillière; Damis, Hubert; Marianne, Mlle de Brie; Valère, La Grange; Tartuffe, du Croisy. (Quand du Parc vivait, était-ce lui ou du Croisy qui tenait le rôle?)

3. Lettre du 23. La Grange ne l'a point signalée, parce qu'il n'y eut point de recette; pensionnés du roi, les comédiens jouaient pour son service gratuitement, avec une indemnité en cas de déplacement seulement. Robinet dit que la reine a beaucoup ri.

4. Robinet, Lettre du 6 avril.

dès le 6 juin, la seconde édition sortait des presses : celle-là avait été cédée par l'auteur à Jean Ribou¹.

Molière a placé en tête de sa comédie une longue *préface* apologétique.

Il rappelle les persécutions qu'elle a subies et la rage des hypocrites qu'elle démasquait. Peu lui importent leurs injures et leurs calomnies persistantes; mais il ne veut point que les vrais dévots soient ici dupes des faux. C'est ce qui l'oblige à se défendre. Qui jugera sa pièce avec bonne foi verra bien que ses intentions sont innocentes et qu'il a pris toutes les précautions nécessaires pour distinguer l'hypocrite du vrai dévot. On objecte que ce n'est point au théâtre à traiter de ces matières? Pourquoi? La comédie, dès ses origines, n'a t-elle pas été associée à la religion, et n'a t-on pas récemment applaudi les « pièces saintes » de Corneille? Puisque l'emploi de la comédie est de corriger les vices, il n'y a pas de raison pour que l'hypocrisie, ce vice si dangereux, soit privilégié; et l'on sait bien que le ridicule est l'arme la plus efficace. Son imposteur emploie des termes de piété? il débite une morale pernicieuse? C'est le sujet qui l'exige; et l'auteur a su éviter l'irrévérence comme le scandale. Il faut donc ou approuver *Tartuffe* ou condamner le théâtre en général. C'est en effet ce qu'on fait depuis quelque temps. Mais, si quelques Pères de l'Eglise ont condamné la comédie, d'autres l'ont traitée plus doucement : les premiers ont blâmé avec raison les spectacles de turpitude qu'on donnait de leur temps, les seconds l'ont jugée en soi. Or la comédie en soi est un poème ingénieux, qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes : les plus grands philosophes l'ont étudiée et louée, les plus grands hommes l'ont honorée et même pratiquée. Sans doute, il y a eu des temps où elle s'est corrompue, comme la médecine et la philosophie même; mais c'est une injustice épouvantable de condamner la comédie innocente comme la coupable, et c'est raison d'approuver celles des pièces de théâtre où règnent l'instruction et l'honnêteté. Certains personnages austères disent que les comédies les plus honnêtes sont les plus dangereuses : les âmes y sont trop attendries par la représentation des passions honnêtes. S'attendrir ainsi est-ce un si grand crime? La nature humaine peut-elle monter à ce haut étage de vertu? Une si grande perfection, une telle insensibilité, n'est guère « dans ses forces »; et peut-être vaut-il mieux travailler à rectifier et adoucir les passions des hommes que de vouloir les retrancher entièrement. S'il faut blâmer tout ce qui ne regarde pas directement Dieu et notre salut, il est certain que la comédie doit être enveloppée dans cette proscription, et Molière consent qu'elle soit condamnée avec le reste. Mais, « supposé, comme il est vrai, que les exercices de piété souffrent des intervalles et que les hommes aient besoin de divertissement », il soutient qu'« on ne lui en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie. » Et il termine en rappelant comment le roi lui-même s'était étonné que les ennemis de *Tartuffe* ne fussent pas scandalisés de *Scaramouche ermite*²; à quoi « un grand prince » avait répondu :

1. Guéret (*Promenade de Saint-Cloud*) prétend que cette seconde édition se vendit peu. Est-ce vrai? Et, si c'est vrai, serait-ce à cause de la concurrence des contrefaçons? (Cf. *Bibliographie moliéresque*, n° 15; Campardon, *Nouvelles pièces*, 72, et *Moliériste*, V, 152).

2. D'après Grimarest, *Scaramouche ermite* aurait été représenté en 1667; et Monval donne la date : 16 août 1667. Cela est évidemment faux. Molière fait allusion au mot

« La raison de cela, c'est que la comédie de *Scaramouche* joue le ciel et la religion, dont ces messieurs-là ne se soucient point; mais celle de Molière les joue eux mêmes : c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir.... »

Les ennemis de Molière, découragés, se turent. Cependant, au commencement de 1670 (privilege du 19 novembre 1669, achevé d'imprimer du 29 décembre), parut, anonyme, une *Critique du Tartuffe* en vers, précédée d'une *Lettre satirique sur le Tartuffe*¹. C'est une parodie assez obscure² et étrangement plate. Des reproches qui sont adressés à Molière un seul a trait à la morale : Elmire est « trop discrète » envers son mari; ses avances à *Tartuffe* sont indécentes et donnent fâcheusement l'idée qu'elle passerait aux actes sans rougir. Les autres sont tous littéraires. Le *Tartuffe* de Molière est un peu « grossier » : ses « finesses » trahissent trop bien son véritable caractère, et ce portrait « confus » est fait de traits contradictoires. Le discours de Cléante à Orgon est « dépourvu de raison » : les manières d'agir sur lesquelles il accuse Tartuffe d'hypocrisie sont celles des vrais dévots. La dureté d'Orgon envers sa fille suppliante est invraisemblable; invraisemblable aussi, la donation faite à Tartuffe, au moment même où on l'accuse, et sans enquête sérieuse; invraisemblable encore, la façon dont l'hypocrite se laisse surprendre par Orgon caché sous la table; invraisemblable enfin, la clémence du roi pour la faute qu'Orgon a commise en gardant les papiers d'un ennemi de l'État. L'auteur de la *Lettre*, de plus, signale l'artifice du dénouement : « il tranche le nœud qu'il

du prince de Condé dans son second *Placet*; entre l'interdiction du *Tartuffe* par Lamignon et l'envoi de ce *Placet*, le roi n'était pas revenu à la cour. Il s'agit donc d'une pièce jouée en 1664. — L'attribution du *Scaramouche* à Molière (*Moliériste*, X, 65) est absurde.

1. Le chevalier de Mouhy (*Journal du théâtre français*, cité par Fournier, *Le roman de Molière*, 243) prétend qu'elle a été jouée sur un théâtre particulier au Faubourg Saint-Honoré; et Monval date cette représentation du 18 avril, puis ajoute que la pièce a été donnée ensuite à l'Hôtel : sur quelles preuves? Paul Lacroix attribue la *Critique* à Villiers : il y a quelques mots aimables à l'adresse de Lisidas; or Lisidas, c'est Boursault, et Villiers jouait à l'Hôtel les pièces de Boursault. Il attribue la *Lettre* à Boursault lui-même, tandis que Bret, l'éditeur de Molière en 1773, songeait à Pradon. Ce ne sont là que des conjectures.

2. Installé sous le nom de Panulphe dans la maison de Cléon, Tartuffe veut épouser la fille de Cléon, malgré elle et malgré son fiancé. C'est l'occasion de mainte parodie de diverses scènes du *Tartuffe* et de critiques sur la pièce. Mais une servante rusée, que Laurent courtise, lui arrache quelques aveux, et le fiancé survenant achève la déroute de l'hypocrite, en dévoilant sa personnalité véritable.

n'a su dénouer. » A cela s'ajoutaient les critiques traditionnelles. Molière a volé à Corneille le vers « Ah ! pour être dévôt... » ; tous les incidents de ses pièces sont « nés en Italie », et, dans son cabinet, « sa muse en campagne — Vole dans mille auteurs les sottises d'Espagne. » D'ailleurs, — et c'est encore l'auteur de la *Lettre* qui intervient ici, — on sait que Molière, mauvais poète, est bouffon plaisant : ses grimaces font rire et son jeu plaît ; c'est par là que ses pièces sont « d'agréables sottises. » Mais, en dépit qu'ils en aient, l'auteur de la *Critique* et l'auteur de la *Lettre* sont bien forcés d'avouer le succès du *Tartuffe*. Le premier confesse :

Ce poème imparfait fait courre tout Paris.

Le second ergote :

... Je sais que le *Tartuffe* a passé son espoir,
Que tout Paris en foule a couru pour le voir ;
Mais, avec tout cela, quand on l'a vu paraître,
On l'a tant applaudi faute de le connaître.
Un si fameux succès ne lui fut jamais dû,
Et s'il a réussi, c'est qu'on l'a défendu.

Ainsi ces témoins peu suspects attestent le triomphe de Molière¹.

II

Jusqu'ici, en retraçant l'histoire extérieure du *Tartuffe*, nous avons pu nous appuyer sur des documents assez précis et sur des faits généralement établis. D'autres problèmes apparaissent maintenant, qui sont, eux, étrangement obscurs et auront peine à trouver des solutions bien assurées.

Il est un fait certain, attesté par tous les témoignages sans exception : c'est que le *Tartuffe* joué aux *Plaisirs de l'Ile enchantée*

1. Bourdaloue prêcha pour la première fois à Paris dans l'avent de 1669. Ce ne doit donc pas être cette année-là ; c'est peut-être en 1670 que, dans son sermon pour le septième dimanche après la Pentecôte, il blâma le *Tartuffe* : le libertinage en peut profiter : les gens de bien y sont humiliés, rendus tous suspects, et la liberté leur est ôtée de se déclarer en faveur de la vertu. Revillout (*Molière, Louis XIV et le Tartuffe*, dans *Mémoires de l'Académie des lettres et sciences de Montpellier, section des lettres*, VIII, p. 337) croit le sermon de Bourdaloue sensiblement postérieur : l'orateur emploie en effet des temps passés, quand il fait allusion au *Tartuffe*. Rigal se demande (228) si le sermon n'est pas de 1691.

comportait *trois actes*. Un seul historien, — et dont les opinions passent souvent pour téméraires, — Michelet, en a conclu ¹ qu'il y avait eu un premier *Tartuffe* achevé, complet, en trois actes :

Molière, écrit-il à propos d'*Amphitryon* (13 janvier 1668), Molière « s'acharnait à faire jouer *Tartuffe*. C'est en vain qu'il avait cousu à la pièce, *complète en trois actes* (et plus forte ainsi), deux actes, qui font une autre pièce pour l'apothéose du roi. Le roi disait bien qu'on jouât, mais n'en donnait pas l'ordre écrit. Lamoignon, si docile, ici restait très ferme. Molière essayait tout, priait les nouveaux dieux, espérait dans Alcmène [*c'est à dire : Mme de Montespan*]. S'il se pouvait qu'aux heures où Jupiter [*c'est à dire : Louis XIV*] voit trouble, elle tirât de lui l'émancipation du *Tartuffe*! Voilà le secret de Sosie, le salaire espéré de la farce, des coups de bâton.

Sauf par un J.-J. Weiss ², esprit paradoxal, lui aussi, cette opinion a été rejetée avec dédain ³. Paul Mesnard ⁴ écrit : « De telles assertions étonnent. Il suffit de lire les trois actes pour juger s'ils font une pièce entière. A la fin du III^e acte, tout demeure encore en suspens. M. Michelet eût du moins bien fait de dire où il avait trouvé quelque raison de supposer qu'on joua devant le roi, en mai 1664, tout autre chose que les trois premiers actes à peu près tels que nous les avons, un premier *Tartuffe* complet, avec son dénouement aujourd'hui inconnu. » Et Rigal : « Quand Michelet a hasardé cette affirmation, il avait sans doute négligé de relire l'œuvre dont il parlait ⁵. » D'ailleurs, on peut multiplier les témoignages ⁶. La Grange note dans son *Registre* : « La troupe

1. *Histoire de France*, XII, VII.

2. *Molière*, 130. — Encore biaise-t-il un peu. Il analyse la pièce en passant sous silence l'acte II tout entier, sans nommer ni Marianne ni Valère, et conclut : « *Tartuffe* reste; c'est là que s'arrêtait la pièce; et cela arrive souvent ainsi dans la vie; elle pouvait s'arrêter là; c'était donc une pièce complète. »

3. Morf (*Aus Dichtung und Sprache der Romanen*, 67-107) a donné à cette théorie une forme tout autre. Selon lui, la pièce en trois actes jouée en 1664 comportait (avec la première scène, sous une forme plus brève) les trois derniers actes du *Tartuffe* actuel. Il faudrait pour cela que la formule : « les trois premiers actes », employée par La Grange, Boileau et autres, signifîât « les trois actes primitifs. » Et c'est ce qu'en effet Morf tâche de prouver. Cette interprétation est évidemment inacceptable. Quand La Grange et les autres disent : « les trois premiers actes », il est certain qu'ils entendent désigner les actes I, II et III; voir leurs textes. — M. Lancaster (*The modern Language journal*, nov. 1923) admet que le premier *Tartuffe* comportait les trois premiers actes de la rédaction actuelle, *Tartuffe* apparaissant dès le deuxième, et la fin du troisième acte (modifiée) formant le dénouement.

4. *Édition des Grands Écrivains*, IV, 275, note.

5. *Molière*, I, 221. Voir aussi Larroumet, *La comédie de Molière*, 283.

6. Voir plus haut, et, pour la lettre du duc d'Enghien, plus loin.

est partie par ordre du roi pour Versailles, le dernier de ce mois [d'avril], et y a séjourné jusques au 22^{me} mai. On y a représenté... *trois actes du Tartuffe, qui étaient les trois premiers.* » En octobre 1665, le duc d'Enghien faisait demander à Molière « si le *quatrième acte de Tartuffe* était fait. » Le 26 février 1666, Lionne parlait au bibliothécaire de la Reine de Suède « de la comédie de *Tartuf* que Molière avait commencée et *n'a jamais achevée.* » En 1682, l'édition si autorisée de La Grange rappelle que « les *trois premiers actes* de cette comédie » ont été joués en 1664, le 12 mai et le 25 septembre; que la comédie « *parfaite, entière et achevée en cinq actes* » a été jouée au Raincy, les 29 novembre 1664 et 8 novembre 1665; en public, une fois, le 5 août 1667; à Chantilly, le 20 septembre 1668; en public enfin et sans interruption, à partir du 5 février 1669. Dans le récit des *Plaisirs de l'Île enchantée*, qui encadre la *Princesse d'Élide*, il imprime : « Le soir, Sa Majesté fit jouer les *trois premiers actes* d'une comédie nommée *Tartuffe*.... Le roi défendit cette comédie pour le public, *jusques à ce qu'elle fût entièrement achevée* et examinée par des gens capables d'en juger.... » Tous ces textes ont convaincu M. Charlier, l'auteur d'une des plus récentes et plus savantes études sur le *Premier Tartuffe*¹. Et M. Bidou², rendant compte de cet ouvrage, conclut péremptoirement : « Le texte [*ci-dessus*] est formel³; et il interdit de supposer comme on l'a fait que le *Tartuffe* de mai 1664 ait été complet en trois actes. Il était inachevé, simplement. »

Voilà qui est net. On s'étonne seulement que le roi ait pu « défendre la représentation d'une pièce qui n'était pas finie. » Mais, le fait étant là, on s'ingénie à l'expliquer. Pourquoi le poète ne donna-t-il d'abord que trois actes de sa comédie?

N'était-elle vraiment pas encore terminée? et n'y eut-il là qu'un empressement de Molière à contribuer, sans se faire attendre, aux plaisirs d'une fête royale, avec la pensée que cet empressement serait une excuse pour une pièce inachevée, comme il venait d'en être une pour la *Princesse d'Élide*, commencée en vers, finie à la hâte en prose, présentée à l'état d'ébauche?

1. Champion, 1923.

2. *Débats*, 3 septembre 1923.

3. Ce texte, tel que le cite M. Bidou, est hybride : il imprime : « les trois premiers actes d'une comédie » comme l'édition de 1682; mais il n'imprime pas : « *jusques à ce qu'elle fût entièrement achevée* et examinée par des gens capables d'en juger », revenant ici au texte de 1664-65.

En même temps, crut-il qu'avant de pousser plus loin le travail de cette œuvre hardie, il était sage d'en essayer l'effet sur celui qui allait en être le juge souverain? Ou bien croirons-nous plutôt que le dénouement tout prêt ait été, de propos délibéré, tenu en réserve? Ce pouvait être un artifice habile pour tenir en suspens la curiosité et l'intéresser à ne pas égarer l'auteur avant qu'il l'eût satisfaite? D'autres entreverront ce calcul plus sérieux de Molière, qu'on ne voudrait pas courir le risque de le décourager en l'arrêtant au milieu d'un beau travail, tandis qu'on aurait peut être moins craint de lui faire garder en portefeuille une pièce terminée, qui pourrait toujours en sortir dans une meilleure occasion. Une autre explication enfin serait que Molière aurait songé à donner une marque de déférence et de respect, en feignant de n'avoir pas attendu, pour consulter le jugement du roi, d'avoir mis la dernière main à sa tentative, et qu'il se serait ménagé par là, si on ne lui défendait pas de la continuer, l'inappréciable avantage de ne l'avoir achevée que par ordre en quelque sorte ¹.

On le voit, ce ne sont pas les raisons qui manquent pour expliquer comment Molière a joué son *Tartuffe* inachevé. Il y en a même trop; et j'en aimerais mieux une seule, — qui fût bonne.

Si frappant, si décisif même que puisse sembler l'accord de tous les historiens et de tous les biographes, je crois cependant que Michelet n'a pas tort ². Selon moi, le *Tartuffe* joué en 1664, aux *Plaisirs de l'Ile enchantée*, était une pièce achevée, complète en trois actes. Voici mes raisons.

Tous les témoignages ³ qu'on allègue sont sans valeur aucune. Tous, sauf celui du *Registre* de La Grange, ils sont postérieurs à septembre 1665 : il n'est pas étonnant que, plus de seize mois après l'interdiction de la pièce, tout le monde sût que Molière avait l'intention d'ajouter un nouveau dénouement à sa comédie, pour se justifier en punissant le scélérat qu'il a dépeint. Quant au texte du *Registre*, nous n'en connaissons pas la date. Je ne serais pas étonné que La Grange eût mis ces pages au net vers la fin de l'année, au plus tôt. Sa rédaction : « trois actes du *Tartuffe*,

1. *Édition des Grands Écrivains*, IV, 274. Cf. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, III, xvi; Coquelin, *Tartuffe*, 25, etc.

2. Du moins quand il écrit : « complète en trois actes »; pour « et plus forte ainsi », nous aurons à discuter son opinion plus tard.

3. Voir Lefranc. *Revue des Cours*, 1907-08, II, 48. — MM. Gaument et Chouville (*Mercur de France*, 1^{er} janvier 1922, p. 49) épiloguent sur une expression du curé Roullé : Sa Majesté a ordonné à Molière « sur peine de vie de déchirer, supprimer, étouffer et brûler tout ce qui était de son *Tartuffe*. » Ils en concluent qu'à cette date, Roullé « lui aussi considère *Tartuffe* comme inachevé. » L'expression n'a sûrement pas cette portée, puisque Roullé appelle *Tartuffe* « une pièce toute prête d'être rendue publique », c'est-à-dire complète.

qui étaient les trois premiers », serait donc postérieure au premier *Placet* : c'est peut-être quand Molière a vu sa demande rejetée par le roi qu'il a conçu, et annoncé à ses collaborateurs intimes, l'idée d'ajouter deux actes à sa comédie. Hypothèse, dira-t-on ? Constater que Molière parle ici de la pièce jouée en trois actes le 12 mai, qu'il n'annonce point qu'elle soit ni qu'elle doive être terminée en cinq actes, ce n'est point faire une hypothèse : c'est noter un fait. On ne veut point que le fait soit probant ? En tout cas, la note de La Grange est postérieure au 22 mai : il n'y a qu'à la lire. Or c'est à ce moment que Molière a fait « coup sur coup » voyage à la cour, pour « représenter le bon droit de son travail persécuté. » Ses démarches étant restées vaines, c'est à ce moment qu'il a pu penser à modifier sa pièce pour la rendre plus acceptable. Dès lors, La Grange était fondé à parler du *Tartuffe* comme d'une pièce inachevée, dont on avait joué seulement les trois premiers actes. Il est même très digne de remarque que nombre d'autres textes parlent du *Tartuffe* de Versailles comme d'une pièce, et non comme de trois actes d'une pièce. Les procès-verbaux de la Compagnie du Saint-Sacrement, le 17 avril, le 27 mai, le 14 septembre, portent : comédie ; la *Gazette* du 17 mai écrit : une pièce de théâtre appelée l'*Hypocrite* ; Loret, le 24 mai, parle d'une pièce de grand mérite ; le curé Roullé, vers août, dénonce cette pièce toute prête d'être rendue publique ; Molière, dans son premier *Placet*, répète : « J'avais eu la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume si je faisais une comédie... Je l'ai faite, cette comédie... la suppression de cet ouvrage.... Votre Majesté a eu la bonté de déclarer qu'elle ne trouvait rien à dire dans cette comédie... Ma comédie, sans l'avoir vue, est diabolique... Ma comédie n'est rien moins que ce qu'on veut qu'elle soit. » Enfin la première édition des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, à laquelle Molière semble avoir eu part, et qui parut en 1664, la seconde, publiée la même année, la troisième, donnée en 1665 avec privilège au nom de Molière et achevée d'imprimer le dernier janvier, disent également : « une comédie », et mentionnent que le roi « la défendit en public », sans ajouter, comme le fera l'éditeur de 1682 : « jusques à ce qu'elle fût entièrement achevée. » Jusqu'alors, pour tous ceux qui ne sont pas comme La Grange dans le secret des intentions nouvelles de Molière, pour Molière

lui-même, quand il parle de son ouvrage, ce qu'on a joué à Versailles, ce n'est pas une pièce inachevée, c'est « une pièce », tout court.

Puis, ce n'est pas l'habitude de Molière de donner des pièces inachevées. Pour les *Plaisirs de l'Ile enchantée*, pressé par le temps et par les ordres du roi, il a terminé en prose sa *Princesse d'Élide*; en 1671, pour *Psyché*, plutôt que de se décider à jouer une œuvre incomplète, il demandera l'assistance de Corneille. Il est vrai qu'en 1666, il donnera une *Mélicerte* brusquement interrompue après deux actes. Mais, d'abord, c'est le roi qui lui a demandé sa comédie en cet état. Puis elle est encadrée dans un ballet, dont elle forme la cinquième entrée, consacrée à Thalie : il serait concevable que le poète eût offert là un « échantillon » du genre qui convient à cette muse; ainsi, de nos jours encore, dans les représentations de gala, on donne parfois un « spectacle coupé », composé de fragments. Et surtout il n'est pas exact que *Mélicerte* soit inachevée : on ne peut la juger telle que si l'on s'en tient à l'intention primitive de Molière. Il voulait composer une pastorale héroïque, probablement en cinq actes. Après avoir posé la situation initiale, il avait commencé une scène (II, VII), où survenait un coup de théâtre inattendu. De cette scène, il a écrit quatorze vers; et c'est là qu'il s'est interrompu. Mais, soit que les choses aient été ainsi disposées dès sa rédaction primitive, soit qu'il l'ait retouchée pour arriver à ce résultat, les cinq scènes du premier acte et les six scènes complètes du second acte se suffisent à elles-mêmes : il y a là une intrigue sommaire, avec un début, un milieu et une fin. Qu'on les relise, et la chose apparaîtra évidente. C'est donc que Molière a changé de dessein. Quand on lui a demandé une petite pièce pour l'« entrée » mise sous le patronage de la muse comique, il a laissé là les quatorze derniers vers, où tout était remis en question, alors que tout venait de s'arranger à la satisfaction générale; il a transformé ainsi sa pièce de cinq actes en une pièce de deux actes : elle devenait une pastorale comique ou à demi comique (ce qui sied à Thalie), au lieu d'une pastorale héroïque qu'elle devait être; et voilà tout. Il n'en va pas ainsi pour *Tartuffe*. Cette comédie, quoi qu'on en ait dit parfois, n'était pas encadrée dans un « divertissement : » elle a été jouée seule, après les *Plaisirs de l'Ile enchantée* proprement dits. Il est certain que la situation

exposée dans les trois premiers actes *tels que nous les lisons* n'a pas encore trouvé son dénouement à la fin du troisième. Les spectateurs auraient donc été laissés dans l'incertitude. Et il est tout à fait invraisemblable qu'ils aient trouvé si « divertissante » une comédie où le sort des personnages sympathiques, les amoureux, restait en suspens et en danger; invraisemblable que Molière les ait ainsi renvoyés insatisfaits.

Et pourquoi Molière aurait-il donné *Tartuffe* inachevé? Parce qu'il aurait dû l'improviser pour la fête et n'avait pas eu le temps de le finir? — C'est la *Princesse d'Élide* qui a été écrite, — et improvisée, — pour les divertissements du roi : son sujet espagnol en l'honneur des reines, son caractère de pièce avec divertissements et ballet, l'ordre qui contraignit Molière de la continuer en prose, tout le prouve. Le *Tartuffe*, au contraire, a été écrit pour le Palais-Royal. L'*École des Femmes*, jouée en décembre 1662, avait pu occuper toute l'année 1663, grâce à la querelle qui a maintenu l'attention publique, grâce à la *Critique* et à l'*Impromptu* qui lui ont donné un regain de vitalité. Il est naturel que, dès 1663, Molière ait commencé la pièce qui devait lui succéder sur l'affiche. A ce moment-là il n'était pas question de la *Princesse d'Élide*. Molière ne pouvait non plus compter sur la *Thébaïde* de Racine : elle n'a été achevée que dans le courant de 1663, et Racine la destinait à l'Hôtel de Bourgogne. Or ce sont la *Thébaïde* et la *Princesse d'Élide* qui, avec des reprises, lui ont permis de tenir ouvert son théâtre, une fois le *Tartuffe* interdit. Probablement même a-t-il mis à profit l'impatience de Racine, dont les Grands Comédiens ne devaient donner la pièce qu'après trois autres¹. Si donc il n'avait pas entrepris, dès 1663, d'écrire une pièce pour remplacer l'*École des Femmes*, Molière aurait été d'une impré-

1. Racine, *Lettres de décembre 1663 à l'abbé Le Vasseur*. Cf. Paul Mesnard, *Notice*, 360 et suiv.; Edouard Thierry, *La Thébaïde au Palais-Royal*, dans *Moliériste*, II, 195. Le fait que Racine destinait sa tragédie à l'Hôtel est certain : voir ses lettres. Il semble donc en résulter que ce n'est point Molière qui l'engagea à faire des tragédies et lui conseilla de « rajuster » l'*Antigone* de Rotrou. Cette tradition s'autorise pourtant du témoignage de Boileau (*Corr. avec Brossette*, édition Laverdet, 519). Ou faut-il croire que Racine, usant déjà d'ingratitude envers Molière, ait porté à ses rivaux la tragédie dont il lui devait l'idée? Faut-il croire que Molière, par indulgence naturelle ou pressé par les circonstances, lui pardonna ce mauvais procédé et lui prit la pièce dont les Grands Comédiens remettaient la représentation, au grand dépit du débutant, impatient d'être joué?

voyance inadmissible. Il est visible aussi que Molière a conçu l'idée de son *Tartuffe* au temps de l'*École des Femmes*, quand il a relu, à la suite de la *Précaution inutile*, les *Hypocrites* de Scarron. Lui qui travaillait si vite (les *Fâcheux*, conçus, écrits, appris et représentés en quinze jours; plus tard, l'*Amour médecin*, proposé, fait, appris et représenté en cinq jours), il a pu y consacrer une grande partie de l'année 1663 : la *Critique* et l'*Impromptu* ont été sûrement vite brochés; le *Mariage forcé*, une farce en prose écrites sur un vieux canevas, la *Princesse d'Élide*, une simple adaptation et pour les trois quarts en prose, ont sûrement été écrites en quelques semaines, au dernier moment, une fois fixés la date et le programme des fêtes dont elles faisaient partie. Enfin, nous savons par Brossette que, dès 1664, Molière avait achevé le premier acte du *Misanthrope*¹. Est-il vraisemblable que lui, qui doit songer avant tout à alimenter son répertoire, ait mené de front deux pièces aussi importantes? N'est-il pas plus naturel qu'il n'ait entrepris le *Misanthrope* qu'une fois² le *Tartuffe* mis au point? — Ainsi ce n'est pas le temps qui aura manqué à Molière.

Mais peut-être Molière avait-il dès lors terminé sa pièce? Ce serait par une habile tactique qu'il aurait tenu en réserve son dénouement tout préparé : on a lu plus haut les divers avantages que pouvait lui assurer une telle façon d'agir. — Une habile tactique? Ce serait la plus grande des maladresses. Comment! on suppose que Molière traite un sujet qu'il sait scabreux, on suppose qu'il attaque hardiment de puissants ennemis, qu'il brave et provoque tout le parti dévot; et l'on admet qu'il aurait eu la sottise de leur faire la partie si belle? Il aurait arrêté sa pièce sur le triomphe du scélérat hypocrite, afin de la rendre plus scandaleuse encore? Il aurait laissé ignorer la scène où l'infâme dévoile son ignominie et tombe ridiculement dans le piège tendu? Il aurait gardé secrets ces éloges pompeux du roi, qui peuvent lui concilier la protection du souverain et paralyser les efforts de ses ennemis? Il se serait privé lui-même de l'argument que lui offrait, au dénouement, la punition de l'*Imposteur*? On sait que, de tout temps, nombre d'auditeurs ou de lecteurs considèrent qu'une

1. Boileau, *Satire II*.

2. Voir au contraire, *Édition des Grands Écrivains*, V, 357.

œuvre est morale quand, à la fin, les méchants sont punis et les bons récompensés. Cette idée était particulièrement admise au xvii^e siècle. Le roi lui-même ¹ ne répondra-t-il pas à ceux qui lui signaleront les impiétés de dom Juan : « Il n'est pas récompensé », parce qu'à la fin le ciel foudroie le blasphémateur? Pour établir que *Phèdre* est celle de ses pièces où « la vertu est le plus mise en jour », Racine ne fera-t-il pas valoir que « les moindres fautes y sont sévèrement punies »? Il est inadmissible que, de gâté de cœur, Molière ait accumulé tant d'imprudences.

Mais, dit-on, il est visible pourtant que les trois premiers actes actuels ne font pas une « pièce entière. » On remarque avec Régnier que les « trois premiers actes sont si bien faits en vue des deux derniers ² », qu'à la fin du troisième acte, tout demeure encore en suspens. Et cela suffit pour rejeter dédaigneusement l'opinion de Michelet. J'avoue ne pas comprendre. Pour transformer une comédie, — surtout une comédie classique, — de trois actes en une comédie de cinq actes, le seul procédé possible consiste donc à y coudre purement et simplement deux autres actes? C'est précisément le seul procédé impossible. Il est évident qu'il faut remanier les trois actes primitifs, qu'il y faut introduire les « préparations » qui amèneront, expliqueront, rendront vraisemblables les actes nouveaux, qu'il y faut, en un mot, apporter des changements profonds. Quand on nous dit : *Ce qui a été joué à Versailles, ce sont les trois premiers actes*, cela n'implique en aucune façon qu'il s'agisse des trois premiers actes actuels, sans changement aucun. Cela implique seulement que, pour l'essentiel, toute la matière traitée dans les trois premiers actes actuels l'était déjà dans les trois actes primitifs. Or relisons-les; qu'y trouvons-nous? Il y a un sujet principal : Tartuffe s'efforçant de devenir maître dans la maison d'Orgon, se faisant donner son bien, tâchant de séduire sa femme. Et il y a un sujet accessoire : les amours de Marianne et de Valère traversées par le projet d'union avec Tartuffe. Négligeons ce sujet accessoire (qui remplit le deuxième acte, indissolublement lié avec le quatrième, et par conséquent ultérieurement adapté à ce quatrième); et nous reconnaitrons sans peine,

1. Lettre sur les Observations d'une comédie du sieur Molière (Collection Moliériste, 33).

2. (L'acteur), Moliériste, II, p. 228.

dans la fin du troisième acte, un véritable dénouement de l'action principale. Tartuffe a persuadé Orgon de son innocence; Elmire semble avoir renoncé à la lutte; Damis est chassé, déshérité, maudit; l'hypocrite triomphe. Il entend alors assurer l'avenir. Il feint de vouloir partir, pour qu'Orgon le retienne; il affecte de craindre que les faux rapports ne recommencent sur son compte, afin qu'Orgon soit d'avance prévenu contre ceux qui les lui apporteront; il proteste qu'il fuira Elmire, afin qu'Orgon, par obstination, l'invite au contraire à l'obséder encore. Et la bonne dupe, le père séparé de son fils, le mari complice du séducteur de sa femme, s'écrie :

Non, en dépit de tous, vous la fréquenterez.
Faire enrager le monde est ma plus grande joie
Et je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie.
Ce n'est pas tout encor : pour les mieux braver tous,
Je ne veux point avoir d'autre héritier que vous;
Et je vais, de ce pas, en fort bonne manière,
Vous faire de mon bien donation entière.
Un bon et franc ami, que pour gendre je prends,
M'est bien plus cher que fils, que femme et que parents.
N'accepterez-vous pas ce que je vous propose?

TARTUFFE.

La volonté du ciel soit faite en toute chose!

ORGON.

Le pauvre homme! Allons vite en dresser un écrit,
Et que puisse l'envie en crever de dépit!

Le rideau peut tomber là-dessus. Le bigot crédule, le personnage grotesque, s'est livré pieds et mains liés; il remet tous ses biens entre les mains de l'écornifleur, et prépare lui-même, pour son front, l'accessoire obligé des maris de comédie. Nous avons là une de ces pièces au comique âcre, impitoyable, dont *George Dandin* nous offrira plus tard un exemple non retouché. Encore *George Dandin* pourrait-il nous émouvoir, parce qu'il s'aperçoit, lui, de son malheur; et Molière croira bon de nous égayer par les folies du divertissement final. Mais qui plaindrait le stupide Orgon, dupé, dépouillé, prêt à être trompé, faisant de son mieux pour l'être... et content?

Était-ce ainsi que se déroulait et que se dénouait le premier *Tartuffe*? Un texte bien curieux et souvent cité donne tout lieu

de le croire. C'est l'historiette de Charpy, sieur de Sainte-Croix, ancien secrétaire de Cinq-Mars, telle que la raconte Tallemant des Réaux :

Il s'est mis la dévotion en tête.... Or, un jour qu'il était dans l'église des Quinze-Vingts, Madame Hansse, veuve de l'apothicaire de la reine, y vint; elle loge dans les Quinze-Vingts mêmes. Il l'accosta et lui parla de dévotion avec tant d'emportement qu'il charma cette femme, qui est dévote. Elle le loge chez elle. Lui, qui est si charitable qu'il aime son prochain comme lui-même, s'est mis à aimer la petite Mme Patrocle, la fille de Mme Hansse : elle est femme de chambre de la reine, et son mari est aussi à elle [*la reine*]. Charpy se met si bien dans l'esprit du mari et s'impatronise tellement de lui et de sa femme qu'il en a chassé tout le monde, et elle ne va en aucun lieu qu'il n'y soit, ou bien le mari. Mme Hansse qui a enfin ouvert les yeux, en a averti son gendre; il a répondu que c'étaient des railleries et prend Charpy pour le meilleur ami qu'il ait au monde. Souvent les maris font leurs héros de ceux qui les font cocus.... Mme Hansse, enfin, n'a plus voulu qu'ils logeassent avec elle. Charpy n'est plus en même logis que la dame; mais il la voit toujours de même. Quand il prie Dieu, il dit : « Seigneur, je me résigne à ta volonté : si tu m'envoies des bénéfices, je serai ecclésiastique; si tu ne m'en envoies point, je me résoudrai à la retraite. » Par ces façons de faire, il a attrapé le prieuré de X... sans le demander; même le cardinal l'a prié de le prendre en attendant mieux : il prétend avoir donné de bons avis à Son Eminence...

Les éditeurs de Tallemant des Réaux ¹ notent ici : « Il est impossible de ne pas reconnaître dans ce Charpy le personnage qui a fourni le plus de traits au Tartuffe de Molière. » J'ajouterai : il est impossible de ne pas reconnaître dans cette intrigue et dans ce dénouement la marche et le dénouement du *Tartuffe* complet en trois actes, — si nous devons en admettre l'existence.

Or nous le devons; car nous y sommes contraints par un argument décisif à mon sens : le silence de Molière. Jamais, nulle part, en aucune circonstance, Molière n'a dit, jamais, nulle part, en aucune circonstance, il n'a même insinué que le *Tartuffe* de Versailles fût inachevé. Et si cela était, il l'aurait dit. Nécessairement. Il est trop clair, en effet, qu'il y avait tout intérêt. N'était-il pas naturel qu'il se plaignît d'être jugé et condamné sur une œuvre incomplète? N'était-il pas naturel qu'il fit ressortir la partialité, le parti pris, la mauvaise foi, de ses adversaires, qui ne le laissent

1. M. Allier (*Le problème de Tartuffe*) remarque que Charpy habitait rue Saint-Thomas-du-Louvre, la rue de Molière. — Cf. Brisson, *Temps*, 31 août et 6 septembre 1898.

pas achever sa comédie, qui la déclarent « mauvaise, » « dangereuse », sans même savoir comment elle se termine, alors qu'il y manque deux actes sur cinq, et précisément les deux actes où les faits eux-mêmes, l'intervention du roi, les révélations de l'exempt, font le plus éclater la scélératesse du fourbe, emportent par conséquent la condamnation la plus sévère de son hypocrisie? Dans son premier *Placet*, il dit au roi : « Ma pièce sans l'avoir vue [*c'est-à-dire : sans qu'il l'ait vue*] est diabolique »; que ne dit-il : *et sans que je l'aie terminée*? Il dit au roi : « J'ai intérêt à faire voir que ma comédie n'est rien moins que ce qu'on veut qu'elle soit »; que ne dit-il : ... *ma comédie, maintenant que je l'ai terminée, ou : quand elle sera terminée*? Dans son second *Placet*, il dit au roi : J'ai mis des « adoucissements », j'ai « retranché » ce qui peut fournir des prétextes de blâme; que ne dit-il : *J'ai achevé ma pièce jusqu'ici inachevée*? Dans sa *Préface*, il rappelle comment sa comédie a été longtemps « persécutée »; que n'ajoute-t-il ce détail caractéristique : ses ennemis ont condamné une œuvre incomplète; ils n'ont pas attendu, ils n'ont même pas permis qu'il en fit connaître le dénouement, et, par le dénouement, la leçon morale et l'exemple? Non! si Molière n'a pas fait valoir ces arguments si forts, ces arguments irréfutables, c'est qu'il ne le pouvait pas : c'est que le roi, c'est que le public même savaient bien la pièce « entière, parfaite et achevée » dans les trois actes de Versailles ¹.

Quand cette première rédaction a-t-elle été remaniée? M. Bidou ² suppose que ce fut immédiatement :

Molière acheva sa pièce et, au début du mois d'août, il la lut à Fontainebleau devant le légat du pape, le cardinal Chigi.... Voilà donc un premier *Tartuffe*, terminé dans l'été de 1664, et qui est lui-même composé en deux temps : car il est difficile de penser qu'après l'algarade de mai et pour les lectures aux prélats, Molière n'a pas rajusté le dessin primitif. Il nous dit lui-même, dans le *Placet* du 31 août, qu'il a distingué fortement la fausse dévotion de la vraie : « Je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté [*souligné par M. Bidou*] ce qui pouvait confondre le bien avec le mal, etc. »

Je crois que cette hypothèse est inadmissible. Molière ne dit pas qu'il a *distingué* la fausse de la vraie dévotion, *ôté* ce qui pou-

1. Je laisserai donc de côté toutes les hypothèses qu'on a pu faire sur ce qu'étaient ou devaient être les actes IV et V du premier *Tartuffe*. Ils n'existaient pas, même en projet.

2. *Débats*, 3 septembre 1923.

vait les confondre quand il a remanié sa pièce; il dit qu'il a *distingué* et *ôté* quand il l'a faite : « Je l'ai faite, Sire, cette comédie, etc. » Cela est si vrai qu'il poursuit : « Cependant toutes mes précautions ont été inutiles... et les originaux enfin ont fait supprimer la copie. » Cette suppression est celle de mai 1664; les précautions dont il s'agit sont donc bien les précautions prises avant cette interdiction même, dès la première rédaction de la comédie. A aucun moment, dans ce placet, — j'y insiste, — il ne parle de corrections ou d'achèvement : il n'y fait même pas la plus vague allusion. Il est visible au contraire qu'il veut profiter ici de l'extravagance de son adversaire et que, fort de l'approbation du légat, c'est précisément la même pièce, follement diffamée, qu'il veut donner, pour en mieux établir l'innocence. D'ailleurs, si elle était achevée « dans l'été de 1664 », pourquoi l'aurait-il encore représentée inachevée le 25 septembre? Il est clair qu'il avait tout intérêt à donner, dès la première occasion, la version revue, améliorée, soigneusement retouchée pour paraître inoffensive, de sa comédie. Et quel public, celui de Villers-Cotterets! C'était Monsieur, son protecteur en titre, et qui devait désirer avant tout ne point paraître favoriser un impie mal vu de la reine-mère; c'était Madame, qui semble toujours avoir pris le parti de Molière, et lui avoir témoigné une bienveillance spéciale; c'étaient les hôtes illustres de Monsieur et de Madame. Ceux-là étaient à même de lui rendre témoignage auprès du roi et des reines, de créer pour lui un courant de sympathie, en attestant devant toute la cour l'innocence de l'œuvre décriée.

Quelle qu'en soit la date, il y eut une seconde version. La Grange atteste, et dans son *Registre* et dans l'édition de 1682, qu'elle fut jouée « en cinq actes », et, plus explicitement encore : « parfaite, entière et achevée en cinq actes, » la première fois, le 29 novembre 1664, la seconde fois, le 8 novembre 1665, au château du Raincy, pour le prince de Condé. Voilà qui est net. — Pourtant cette affirmation soulève des difficultés assez graves. Nous avons vu que, le 26 février 1666, Lionne écrivait au bibliothécaire de la reine de Suède : « La comédie de *Tartuf*, que Molière avait commencée et n'a jamais achevée. » Et, en 1881, le duc d'Aumale a publié¹

1. *Moliériste*, 1881-82, III, 195.

une lettre du duc d'Enghien à l'un de ses hommes d'affaires, à Paris, M. de Ricous :

Monsieur mon père ira à la Saint-Hubert [2 novembre] à Versailles, et, le lendemain de la Saint-Hubert, il ira au Raincy, où Mme la Princesse Palatine ira l'attendre. On y voudrait avoir Molière pour jouer la comédie des *Médecins* et l'on voudrait aussi y avoir *Tartuffe*. Parlez lui en donc pour qu'il tienne ces deux comédies prêtes et, s'il y a quelque rôle à repasser, qu'il les fasse repasser à ses camarades. S'il en voulait faire quelques difficultés, parlez-lui d'une manière qui lui fasse comprendre que monsieur mon père et moi en avons bien envie et qu'il nous fera plaisir de nous contenter en cela et de n'y point apporter de difficultés. Si le quatrième acte de *Tartuffe* était fait, demandez-lui s'il ne le pourrait pas jouer. Et ce qu'il faut lui recommander particulièrement, c'est de n'en parler à personne et l'on ne veut point que l'on le sache devant que cela soit fait. Dites-lui donc qu'il n'en dise mot et qu'il tienne prêt tout ce qu'il faut pour cela. Je me suis chargé de la part de monsieur mon père de vous mander ce que je vous mande. N'en parlez du tout qu'à Molière, etc.

Cette lettre est sûrement d'octobre 1665 : *Les Médecins*, ou *l'Amour médecin*, ont été joués pour la première fois en septembre 1665, et le prince de Condé n'a pas « fait Saint-Hubert » à Versailles en 1664. Il semble résulter de ces deux textes : que, le 29 novembre 1664, *Tartuffe* n'a pas été joué en cinq actes, mais en trois; qu'on demandait à Molière de jouer, le 8 novembre 1665, un *Tartuffe*, non pas en cinq actes, mais en quatre¹, et qu'on y prévoyait des difficultés; qu'en effet Molière l'y a joué en trois,

1. Si cela était vrai, il n'est pas difficile d'imaginer quelle pouvait être cette pièce en quatre actes. Admettons qu'entre le troisième et le quatrième acte tels que nous les connaissons, Orgon n'a pas eu le temps de faire en bonne et valable forme sa donation; une fois *Tartuffe* démasqué comme il l'est, on l'envoyait se faire pendre ailleurs. C'est à peu près le dénouement que Boileau imaginait pour remplacer celui de Molière (*Corr. avec Brossette*, éd. Laverdet, 516); mais Boileau développait l'explication finale pour en tirer un acte entier. — Je relève dans Grimarest une phrase incompréhensible. Molière, avant le 5 août 1667, lisait sa pièce : « Il n'en lisait que jusqu'au quatrième acte, de sorte que tout le monde était fort embarrassé comment il tirerait Orgon de sous la table. » Avant le quatrième acte, Orgon n'est pas sous la table; après, il n'y est plus, puisque c'est dans ce quatrième acte et qu'il s'y met et qu'il en sort. Y aurait-il là un renseignement mal compris par Grimarest, mais qui se rapporterait à un *Tartuffe* où le quatrième acte faisait le dénouement? — Que Molière ait songé à faire une pièce en quatre actes, cela semble confirmé encore par la façon dont est amené le cinquième : c'est aux deux derniers vers du quatrième qu'il est pour la première fois question de la cassette, sans laquelle il n'y aurait pas de cinquième acte. La pièce rebondit alors d'une façon que rien n'avait fait prévoir. — Mais la coupe en quatre actes était anormale alors. C'est pourquoi Molière y aura renoncé, heureux d'ailleurs de trouver un moyen de faire intervenir et de louer le roi.

ou en quatre actes, mais non « achevé en cinq. » La Grange se serait donc trompé.

On a cependant continué à lui faire confiance. On a dit¹ : Le duc d'Enghien s'est mal exprimé; il a voulu demander si le *nouveau* quatrième acte était fait ou si le quatrième acte était *refait*. Molière avait joué, le 29 novembre 1664, les cinq actes de sa comédie. Mais le quatrième est singulièrement hardi; il touche à « d'étranges matières »; quelqu'un, peut-être le grand Condé lui-même, lui aura conseillé des remaniements, des atténuations dans la scène scabreuse entre Elmire et Tartuffe; le cinquième acte, au contraire, qui contient l'éloge du roi, ne soulevait pas ces difficultés. Voilà pourquoi le duc d'Enghien ne s'inquiète que du quatrième. On a dit aussi² : M. de Lionne, en 1666, quand il parlait d'un *Tartuffe* inachevé, ou bien était mal informé, ou bien feignait de l'être, pour atténuer la déception de la Reine de Suède.

Ces réponses ne me satisfont guère. Si le *Tartuffe* a été joué en cinq actes, et deux fois, et tout près de Paris, et pour les personages illustres que sont le prince de Condé et la princesse Palatine, un secrétaire d'État ne peut pas l'ignorer. Si ces deux représentations ont eu lieu, la Reine de Suède le sait : tout ce qui se passait à la cour de France lui était assurément connu; et elle, qui s'intéressait à *Tartuffe*, était au courant des représentations privées qui en avaient été données depuis l'interdiction. En lui mentant effrontément, Lionne lui faisait une impolitesse dont il savait bien qu'elle ne lui échapperait pas, et, au lieu d'atténuer, il aggravait ce que son refus pouvait avoir de disgracieux. Il est bien étrange que, si le duc d'Enghien veut parler d'un *nouveau* quatrième acte, il ne le dise pas; que, s'il veut parler d'un acte *refait*, il écrive *fait*. Ce n'est cependant pas impossible. Mais pourquoi prévoir des difficultés? Pourquoi cette insistance sur le secret nécessaire? Le duc d'Enghien y revient par trois fois. Et il ajoute cette phrase significative : « L'on ne veut point que l'on le sache devant que cela soit fait. » Si la pièce a déjà été jouée en cinq actes, à quoi bon tant de mystère? Si le nouveau quatrième acte attendu est

1. Régnier (l'acteur), *Le Tartuffe* au Raincy, dans *Moliériste*, III, 227.

2. *Grands Écrivains*, IV, 310 note.

amélioré, atténué, moins capable de choquer que le quatrième acte de l'année précédente, à quoi rime ce redoublement de précautions? Le moment est d'ailleurs tout particulièrement favorable : il n'y a pas trois mois que Louis XIV a donné à Molière une marque éclatante de ses bonnes dispositions, en demandant à son frère de lui céder la troupe du Palais-Royal; et, avant trois mois, Lionne envisagera comme possible, un jour ou l'autre, la réapparition de *Tartuffe*. Molière peut oser. Ou, croit-on qu'il risque de se compromettre en avançant l'autorisation royale? Mais alors, le secret *avant* la représentation ne remédiera à rien; au contraire, cet éclat inattendu sera bien plus grave et plus dangereux pour lui. Et puis, pourquoi le roi verrait-il d'un mauvais œil ce qu'il aurait toléré l'année précédente?

Si l'on rejetait le témoignage de La Grange, la solution serait très simple. Molière, le 29 novembre 1664, aurait joué au Raincy le premier *Tartuffe* en trois actes. C'est alors, ou quelque temps après, qu'il aurait annoncé publiquement son intention de le transformer, soit en une pièce de cinq, soit en une pièce de quatre actes. C'est cette pièce en quatre actes, ou ce sont les quatre premiers actes de la future pièce en cinq actes, que le prince de Condé, la princesse Palatine, le duc d'Enghien désireraient connaître. Ils supposent que Molière peut vouloir réserver cette nouvelle version ou pour le roi ou pour une représentation publique enfin autorisée. C'est pour cela qu'ils prévoient des difficultés de sa part et pèsent le plus possible sur sa décision : « Parlez-lui d'une manière, etc. » Enfin, c'est une surprise qu'ils réservent à leurs invités, de là cette recommandation pressante du secret. Il se peut que Molière, malgré l'insistance du duc d'Enghien, ait donné au Raincy, le 8 novembre 1665, le *Tartuffe* en trois actes de l'année précédente. Il se peut qu'il ait donné les quatre premiers actes du *Tartuffe*, ou plutôt du *Panulphe*, en cinq. Mais il n'a pas donné (*Lettre de Lionne*) un *Tartuffe* complet, soit en quatre, soit en cinq actes¹. Seulement, peut-on rejeter le témoignage réitéré de La Grange? Je serais tenté de le croire; si j'étais sûr que La Grange

1. D'ailleurs est-il possible qu'on ait joué huit actes, cinq du *Tartuffe* et trois des *Médecins*? Je n'ai vu dans aucune « visite » un programme aussi chargé.

a mis au net son *Registre* longtemps après, je le croirais ¹; je n'ose rien conclure.

Quoi qu'il en soit, le *Panulphe* en cinq actes fut joué en 1667, et le *Tartuffe* définitif, ressuscité le 5 février 1669. Il y a donc trois états certains du *Tartuffe* : le *Tartuffe* en 3 actes de 1664, le *Panulphe* de 1667 et le *Tartuffe* de 1669, tous deux en cinq actes. Le dernier, nous le lisons. Le second nous est connu par la *Lettre sur l'Impos-teur*. Nous avons déjà entrevu le premier. Est-il possible de le reconstituer avec plus de précision? On peut du moins l'essayer.

Molière, dans sa *Préface*, dit : « J'ai employé pour cela (pour distinguer l'hypocrite du vrai dévot) deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat. » Il est clair que, si c'est possible dans une pièce en cinq actes, c'est impossible dans une pièce en trois ². *Tartuffe*, en 1664, devait donc paraître plus tôt : dès le premier acte? j'en doute; dès le deuxième, assurément. Dès lors cet acte a dû être transformé de fond en comble.

Dans son second *Placet*, Molière écrit : « En vain... j'ai déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde; j'ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit,... tout cela n'a de rien servi. » Donc, dans la première pièce, *Tartuffe* n'était pas vêtu en « homme du monde. » Qu'est-ce à dire? que *Tartuffe* était « d'église? » C'était l'opinion d'Auger ³. C'est encore l'opinion de M. Charlier ⁴. Les raisons sur quoi ils s'appuient semblent assez fortes. Le curé Roullé voit évidemment en *Tartuffe* un directeur de conscience, un de ces « officiers » de l'église « les plus nécessaires au salut » : à lire sa diatribe, cela n'est pas douteux. Rochemont, dans ses *Observations* ⁵, reproche à Molière d'avoir écrit sa pièce impie de *Dom Juan* « en dérision de tant de bons pasteurs que l'on fait passer pour des *Tartuffes* et dont l'on décrie artificieusement la conduite. » La même raison explique sans doute la condamna-

1. La Grange a commis des erreurs de date assez fortes et qui semblent impliquer qu'il écrit longtemps après les faits. Voir notamment *Débuts de Molière*, p. 149. Revillout (article cité, 299) croit à l'erreur de La Grange.

2. Donnay, *Molière*, 241 et suiv.

3. Édition de Molière, VI, 26. — Cf. Édouard Fournier, *Comment Molière fit Tartuffe*, dans *Études sur Molière*, 116 et suiv.

4. *Le premier Tartuffe*, p. 25 et suiv. Voir là-dessus Livet, *Moliériste*, II, 131.

5. *Collection moliéresque*, p. 6.

tion rigoureuse que fulmina l'archevêque de Paris. Enfin Guéret, dans sa *Promenade de Saint-Cloud*¹, apporte, lui aussi, son témoignage. Un des interlocuteurs critique le dénouement de *Tartuffe*.

Que ne dénouait-il sa pièce, dit Oronte, par quelque nullité de la donation? Cela aurait été plus naturel, et du moins les gens de robe l'auraient trouvé bon. — Ne pensez pas railler, dit Cléante, c'était son premier dessein, et, considérant Tartuffe comme un directeur, il tirait de cette qualité la nullité de la donation. Mais ce dénouement était un procès; et je lui ai oui dire que les *Plaideurs* ne valaient rien.

Mais, à mieux les examiner, ces preuves me paraissent s'écrouler. Le curé Roullé parle évidemment par oui-dire; et ses autres erreurs discréditent singulièrement son témoignage. Rochemont dit seulement qu'on applique, ou qu'on peut appliquer, certains traits de *Tartuffe* aux bons pasteurs. L'archevêque de Paris condamne précisément une rédaction de la pièce où le fourbe n'est sûrement pas directeur de conscience²; et il n'insinue en aucune manière que la direction des âmes soit visée dans la pièce. Enfin le « *considéré comme un directeur* » de Guéret est assez probant : Guéret ne dit pas que Tartuffe soit un directeur, il dit qu'on pourrait l'assimiler à un directeur. Quoiqu'on l'ait soutenu, je ne puis croire que Molière ait eu l'audace folle de mettre sur les tréteaux un véritable directeur de conscience, un prêtre, pour lui faire jouer un rôle aussi abominable. Songeons qu'on évite alors au théâtre de prononcer le mot « Dieu, » on dit : « le ciel » ou « les dieux »; on évite le mot « église » lui-même, on dit : « temple. » Et, en pleine cour, Molière aurait exposé à la haine et à la dérision, dans l'exercice même de son ministère, un homme revêtu des ordres sacrés? Et le roi l'aurait toléré, lui qui va céder aux objurgations de l'archevêque de Paris? Et surtout il aurait offert, ou plutôt imposé par surprise, un tel spectacle à la reine-mère? C'est impossible³. Il y a là

Scap. 247.

1. *Nouvelle collection moliéresque*, p. 57.

2. C'est ce que nie M. Charlier, p. 29, note. Il pense que l'archevêque n'a « pas une connaissance exacte de la nouvelle version. » Qu'en sait-on? Et, si c'est vrai, si l'archevêque connaît la première version et ne connaît qu'elle, son silence sur l'attaque contre la direction prouve d'autant mieux qu'il n'y avait rien de tel dans cette première version.

3. Cf. Louis Lacour, *Le Tartuffe par ordre de Louis XIV*, 52; *Éd. des Grands Écrivains*, IV, 325; Gaumont et Chouville, *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1922, p. 60 et suiv. — Qu'on n'objecte pas *Scaramouche ermite*. D'abord c'est une comédie italienne,

une confusion, venue sans doute de ces deux vers, maintenus par Molière dans le dernier *Tartuffe* :

C'est de tous ses secrets l'unique confident
Et de ses actions le directeur prudent.

Se confier, ce n'est pas se confesser ; avoir un directeur de ses actions, ce n'est pas avoir un directeur de conscience. Mais la prévention n'y regarde pas de si près. M. Bidou¹ objecte, fort justement encore, que, pour avoir une définition précise de l'état de Tartuffe, il faut se reporter à l'original certain du personnage, au Montufar de Scarron. « Montufar sè fit faire un habit noir, une soutane, et un long manteau. » Or, si une soutane était le vêtement des gens d'église, c'était alors aussi le vêtement des gens de robe². Un pieux laïque, qui fuit la mondanité, un dévot, qui, sans avoir reçu les ordres, veut se consacrer aux œuvres de charité et de religion, peut le prendre, sans commettre une usurpation. Le fourbe du premier *Tartuffe* aura fait comme Montufar³. J'ajouterai même qu'il faut se reporter, non plus à l'original littéraire, mais à l'original vivant de Tartuffe : Charpy n'était pas ecclésiastique, puisqu'il attendait pour le devenir qu'on lui accordât des bénéfices, qu'à défaut de bénéfices, il se serait contenté de vivre dans la « retraite. »

Molière dit encore, dans le second *Placet*, qu'il a « mis en plusieurs endroits des adoucissements et retranché avec soin tout ce qu'il a jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte » à ses calomnia-

et la comédie italienne a ses licences particulières ; et puis, si Scaramouche est vêtu en moine, ce n'est pas un vrai moine. Revillout (*article cité*, 303) allègue justement ici un passage du *Traité de la satire* de l'abbé de Villiers : « Molière même, quelque peu réservé qu'il ait été sur la religion, n'a jamais osé nommer dans ses œuvres la qualité d'abbé, ni en introduire le rôle ».

1. *Débats*, 3 septembre 1923. Voir plus loin, en note, le costume décrit dans le *Polyandre* de Sorel.

2. Il y avait alors d'assez nombreux laïques, par exemple MM. de Port-Royal, qui vivaient comme des religieux, portaient un costume sombre, semi-ecclésiastique, sans être ecclésiastiques. Il y avait auprès des grands seigneurs des secrétaires ou autres personnages vêtus de la soutane et quelques-uns étaient de la religion réformée. Cf. Livet, édition de *Tartuffe*, xvi et suiv. et le texte de *La secrète politique des Jansénistes* cité par Roy (Sorel, 211). — Montufar prend bien le nom de « frère Martin. » Cela n'implique nullement qu'il soit un religieux ou même un simple « congréganiste. » C'est une sorte d'ermite volontaire, libre de tous vœux en forme et de toute règle.

3. Prêtre, Tartuffe aurait dit la messe. Il est vrai qu'on peut répondre qu'en en faisant un laïque, Molière a modifié le couplet où Orgon raconte comment il le rencontra.

teurs. Il est difficile de savoir exactement ce qu'il entend par là. Selon une tradition tardive, le vers

O ciel, pardonne-lui la douleur qu'il me donne

aurait d'abord été

O ciel, pardonne-lui comme je lui pardonne,

ce qui pouvait être regardé comme une parodie du *pater*. Le renseignement n'est pas sûr. Il semble bien cependant que ce soit à des « adoucissements » de ce genre que nous devons songer. Puisque Tartuffe feignait la dévotion, il est vraisemblable qu'il employait des termes de dévotion. Puisque, avec de la malveillance, on l'a pris pour un directeur, il est possible qu'il ait donné des avis, résolu des cas de conscience, dissipé des scrupules que lui soumettait sa dupe. C'est cela que Molière aura supprimé.

Pour le reste, nous n'avons plus de témoignage. Il nous faut seulement voir quelles conséquences entraînent nécessairement les conclusions auxquelles nous sommes arrivés. Étant donné d'abord que le dénouement était comique et que, dans ses grandes lignes, il est conservé à la fin du troisième acte, étant donné ensuite que Tartuffe devait paraître dès le deuxième acte, étant donné enfin que l'histoire de Charpy est le modèle probable ou possible qu'a suivi Molière, qu'en résulte-t-il?

C'est d'abord que le rôle de Marianne devait être très réduit, ou même totalement supprimé¹. Marianne occupe tout le deuxième acte : elle y paraît d'abord pour apprendre de son père qu'il lui faut épouser Tartuffe et pour s'en désoler; elle y reste pour avoir, avec Valère, la jolie scène, que l'on sait, de dépit amoureux. Toute la première partie de ce rôle est là pour préparer le quatrième acte; quand le quatrième acte n'existait pas, la situation et les sentiments de la jeune fille ont pour conséquence nécessaire que le dénouement devient, non seulement tragique, — ce qui est démenti par tous les témoignages : « comédie fort divertissante », — mais proprement intolérable. Qu'un sot soit dupé par une canaille, c'est de la comédie. Qu'un mari borné facilite lui-même ou impose les tête-à-tête de sa femme et de celui qui veut la séduire, c'est

1. Voir Livet, *Préface*, xviii.

de la comédie. Que le fils de la maison soit chassé, déshérité, maudit, c'est plus grave; pourtant, c'est supportable encore : Damis est un homme, il saura se tirer d'affaire¹. Mais qu'une jeune fille, qui nous a été présentée de manière à nous intéresser et à nous toucher, soit liée à un immonde scélérat, voilà qui, dans une pièce « divertissante », est inadmissible. Quant à la fin de l'acte, elle a frappé tous les critiques par sa longueur et son inutilité. La scène de dépit amoureux, dit M. Donnay, bon juge en la matière, est « une scène plaquée là pour remplir un vide². » Il apparaît donc que tout l'acte II a été refondu, quand Tartuffe en a été banni, et qu'il a fallu y préparer les actes IV et V. Dans la première rédaction du dénouement primitif, les mots « *que pour gendre je prends* » étaient-ils absents, et n'ont-ils été introduits qu'au moment de la refonte? Alors, Marianne pouvait paraître, non comme promise à Tartuffe, mais pour jouer quelque rôle épisodique³. Ces mots s'y trouvaient-ils déjà? Alors, Marianne existait; mais elle devait rester dans la coulisse, et il était seulement question de donner à Tartuffe, comme femme, une jeune fille à laquelle les spectateurs n'avaient aucune raison de s'intéresser, ne l'ayant jamais vue. Je croirais, pour ma part, que, non seulement on ne parlait pas de marier Marianne à Tartuffe, mais même que la jeune fille ne paraissait pas. Livet⁴ a déjà remarqué combien peu d'importance Tartuffe, dans la pièce actuelle, paraît attacher à ce projet de mariage. Mais l'hypothèse s'appuie encore sur un indice assez curieux, et peut-être plus probant. Dans *Panulphe*, on voit, au premier acte, Marianne qui reconduit avec tous les siens Mme Per-

1. Il aurait Cléante pour le soutenir, si le Cléante que nous connaissons existait en 1664.

2. M. Donnay ajoute : « et amenée de la façon la moins vraisemblable », car le « Je ne sais » de Marianne est « puéril et déconcertant » (*Molière*, 242). C'est peut-être sévère. Le « Je ne sais » me paraît très explicable par le désarroi de la jeune fille. Il serait même tout naturel, si l'on ponctuait : « Je ne sais.... » Marianne voudrait dire : « Je ne sais comment m'y prendre »; l'amoureux se tromperait sur le sens de sa réponse et, lui coupant la parole, l'empêcherait de préciser sa pensée.

3. Dans la comédie de l'Arétin, *Lo Ipocrito*, certainement connue de Molière, *Ipocrito* favorise les amours des filles de la maison, et trouve moyen tout à la fois de s'en débarrasser et de s'en faire bien voir : admirable coup double. Cf. Moland, *Molière et la comédie italienne*, chapitre xii. Mais je ne crois pas que Molière, en ses trois actes, ait eu l'espace nécessaire pour traiter un épisode analogue.

4. *Moliériste*, II, 131.

nelle¹. Or Mme Pernelle s'emporte tour à tour contre son petit-fils, sa bru, le frère de sa bru, et la suivante; il n'est pas question de sa petite-fille. Ne serait-ce pas que Molière, qui avait fait paraître le personnage pour la première fois dans *Panulphe*, aurait oublié d'introduire ici les quatre vers² que lui adresse la vieille? Et n'aurions-nous pas là une trace, un « témoin », de la première rédaction, où il n'y avait pas de Marianne en scène?

Si Tartuffe, dans la première rédaction, ne songeait pas à épouser Marianne, à quelles intrigues se livrait-il donc pour inquiéter à ce point tous les membres de la famille? Deux passages semblent l'indiquer³. A la scène III du premier acte, dans la rédaction définitive, Damis dit :

Si même ardeur enflamme et ma sœur et Valère,
La sœur de cet ami, vous le savez, m'est chère;

Et à la scène IV de l'acte III, il répète :

Le fourbe trop longtemps a gouverné mon père
Et desservi *mes jeux* avec ceux de Valère.

Mais ce sont les seules allusions qui soient faites à une seconde jeune fille et aux amours de Damis. Faut-il croire que, dans le premier *Tartuffe*, l'hypocrite s'efforçait, non pas d'épouser Marianne, mais d'empêcher le mariage projeté des deux enfants de la maison? Si Marianne était jetée avec une petite dot dans quelque couvent, Damis contraint au célibat, poussé peut-être à se faire ecclésiastique, ou, en cas de rébellion, chassé, Tartuffe avait fait place nette; il avait obtenu cet appréciable résultat de faire rester entre les mains d'Orgon la plus grande partie des biens de sa première femme; il l'avait isolé; il pouvait en toute sécurité lui prendre et sa fortune... et sa femme.

Reste à savoir en effet si le dénouement primitif ne comporte pas une autre Elmire que celle du *Tartuffe* actuel. On a souvent remarqué ce qu'il y a d'un peu incertain parfois, — d'autres disent : d'inquiétant, — dans la situation et dans le caractère d'Elmire,

1. Elle y est, puisque, plus tard, elle se retire avec sa mère (*Collection moliéresque*, 13).

2. Un nombre pair de vers, c'est ce qu'il faut pour une addition; les couplets voisins en comportent un nombre impair.

3. Cf. Gaument et Chouville, *Mercur de France*, 1^{er} janvier 1922, p. 62.

au moins pour les trois premiers actes. Supprimons par la pensée le quatrième et le cinquième, elle reste énigmatique. Dès le début ¹, elle nous est présentée comme la toute jeune femme d'un mari âgé, comme l'épouse mondaine, coquette, d'un mari étroitement bigot. Je sais bien que celle qui la censure de la sorte est une belle-mère, bigote elle-même et acariâtre. Mais c'est ce qui aggrave les choses : nous savons ainsi qu'Elmire ne trouvera en Mme Pernelle ni sympathie ni assistance ; au contraire, la « bonne femme » fera tout ce qui est en elle pour troubler le ménage, éloigner le mari de la femme, isoler moralement sa bru, la pousser à chercher un confident et un ami. Tout se passe comme si Molière voulait nous montrer sa belle-mère et son mari la jetant eux-mêmes dans les bras de Tartuffe. — La scène de la déclaration dans *Panulphe* contenait des détails singuliers, qui ont tout l'air de venir du premier *Tartuffe* : on ne voit pas pourquoi ils auraient été ajoutés dans la seconde rédaction, pour disparaître à la troisième. Le fourbe, dit la *Lettre sur l'Imposteur* ², prouve si bien à Elmire, « par un raisonnement tiré de l'amour de Dieu, qu'il la doit aimer, qu'elle ne sait comment l'en blâmer. » Il commencerait donc à l'ébranler ? à la corrompre ? Puis, après avoir rappelé qu'il est homme et que tout homme est de chair, toujours d'après la *Lettre* ³, « il s'étend admirablement là-dessus, et lui fait si bien sentir son humanité et sa faiblesse pour elle, qu'il ferait presque pitié, s'il n'était interrompu par Damis qui, sortant d'un cabinet d'où il a tout ouï et voyant que la dame, sensible à cette pitié, promettait

1. Un peu plus tard, sa raison pour s'en aller est étrange : « Mais j'ai vu mon mari. Comme il ne m'a point vue, — Je veux aller là-haut attendre sa venue. » Voilà une épouse peu empressée. On en a conclu qu'« une influence étrangère a relâché tous les liens naturels qui unissent la famille à son chef » (Aimé-Martin, cité par *Édition des Grands Écrivains*, IV, 411 note). On a aussi allégué, d'après la *Lettre sur l'Imposteur* (*Collection moliéresque*, 13), que c'est par raison de santé. L'auteur de la lettre donne en effet ce motif, mais à un moment où Elmire n'a pas vu arriver son mari, et toute l'actuelle scène III, entre Dorine et Cléante, se déroule encore avant l'entrée d'Orgon. Si l'une ou l'autre de ces hypothèses, — relâchement des liens familiaux ou raison de santé, — est vraie, Molière aurait bien dû la faire entendre plus clairement. Je crois qu'il y a simplement là une de ces maladresses qu'entraînent souvent les refontes. En tout cas, je ne puis alléguer le peu d'empressement d'Elmire à l'appui de ma thèse : rien n'autorise à supposer que Molière ait repris dans le premier *Tartuffe*, pour le troisième, des vers supprimés dans le deuxième (*Panulphe*).

2. *Collection moliéresque*, 24.

3. *Ibid.*, 29. — M. Charlier (*Le premier Tartuffe*, 11) estime que cette suppression a eu pour but d'atténuer en 1669 le cynisme du *Tartuffe* de 1667. Il y aurait atténué-

au cagot de ne rien dire pourvu qu'il la servît dans l'affaire du mariage de Marianne, dit qu'il faut que la chose éclate. » Elle commençait donc à être touchée? — Dans les paroles de Damis, il y a aussi une brutalité bien surprenante. Elmire voudrait l'empêcher de rapporter la chose à Orgon, et il lui répond tout net :

Vous avez *vos raisons* pour en user ainsi,
Et pour faire autrement j'ai les miennes aussi.

Il est naturel que le jeune homme s'obstine; quels que soient ses « transports ordinaires », on peut s'étonner qu'il use de ce ton discourtois. Il y a dans ces deux vers comme une insinuation; et l'on ne comprend pas pourquoi Molière aurait introduit cela dans *Panulphe* : car là Damis sait qu'en ce moment même Elmire fait une démarche en faveur de Marianne et en sa faveur, à lui. Serait-ce encore un reste de la rédaction primitive? et le fils d'Orgon y aurait donc soupçonné sa belle-mère, comme le fait Mme Pernelle? — Damis parle malgré Elmire; elle ne dément ni ne confirme la dénonciation, et quitte la place. Cette réserve était nécessaire pour qu'au quatrième acte, elle pût invoquer son attitude, afin de rassurer et d'« enseigner » Tartuffe. Mais, quand il n'y avait pas de quatrième acte, Molière n'avait pas cette raison de la représenter ainsi. Voici comment cette scène était conduite dans *Panulphe* : « La dame *avoue la vérité* de ce que dit Damis, mais en le blâmant de le dire. Son mari les regarde l'un et l'autre d'un œil de courroux », et leur « reproche de toutes les manières les plus aigres qu'il se peut, la fourbe mal conçue qu'ils veulent lui jouer. » L'aveu d'Elmire n'a guère pu être introduit au moment où Molière a écrit le quatrième acte. Elmire s'y excuse auprès de Tartuffe de n'avoir point, dans son trouble, songé « à démentir » Damis; Tartuffe peut la croire. Mais, si elle avait confirmé la dénonciation, comment se tirait-elle d'affaire? Ainsi, dans le premier *Tartuffe*, c'était au moment où la femme, « sensible à la pitié », mais surprise par un témoin, serait contrainte d'avouer à son mari la

tion, si l'auteur de la *Lettre* avait écrit « font ou feraient horreur », ou quelque chose d'analogue; mais, quand des propos font ou feraient presque « pitié », c'est que le cynisme en est habilement voilé ou qu'il est excusé par la sincérité de la passion. Puis pourquoi ce mot : « la dame sensible à cette pitié »? M. Charlier ne se demande pas si le passage ne daterait pas de 1664.

vérité, qu'il refuse de la croire; c'est au moment où le fils fait grief de cette pitié à sa belle-mère, que le mari leur reproche à tous deux de comploter ensemble! Comble d'aveuglement et de ridicule de sa part; mépris et défiance qui découragent la femme de sa franchise et l'encouragent au mensonge, ou tout au moins au silence, la désarment envers le séducteur, si elle voulait lui résister, la persuadent définitivement qu'elle n'a rien à espérer de son mari, si elle cherche à lutter encore, rien à en craindre, si elle vient à succomber : les mailles du filet se resserrent autour d'elle. Est-ce que par hasard, insultée, isolée, sans appui, sans sympathies ¹, se sentant méprisée de son mari, de sa belle-mère, et de son beau-fils, ébranlée par les théories morales du papelard, émue de l'évidente sincérité de son désir, la jeune femme serait à bout de résistance? Alors, quelle saveur comique prendraient les paroles de ce mari... classique :

Non, en dépit de tous vous la fréquenterez...

Et je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie!

Encore, dans le *Tartuffe* actuel, ces vers précèdent-ils l'annonce de la donation. Dans *Panulphe*, ils la suivaient ². Il n'y a pas de raison ici encore pour que Molière ait fait puis défait une correction. Il aura donc, dans *Panulphe*, conservé la leçon primitive, puis il se sera aperçu qu'il avait eu tort. Dans la pièce en cinq actes, mieux vaut mettre à la fin l'annonce de la donation; ainsi le poète

1. Nous ne savons rien du rôle de Dorine en 1664. Elle était déjà sûrement hostile à Tartuffe; elle dénonçait déjà, sans doute, sa « tendresse de cœur » pour Elmire; mais elle, qui était dans la maison du temps de la première femme, qui a élevé le fils, ou la fille et le fils, d'Orgon, qui aime à sa façon ce maître tombé en enfance, ne serait-elle pas ennemie de la seconde femme, si celle-ci apparaissait prête à céder au parasite installé dans la maison?

2. *Collection moliéresque*, 31. — M. Charlier voit ici encore un effort pour atténuer le cynisme. En 1667, « le trait final achevait à la manière noire le portrait du personnage et mettait en sinistre lumière son infernale puissance. » Ce trait final me paraît plus comique que sinistre : un mari trompé, dans une pièce de Molière, cela fait-il frémir? Je doute que les spectateurs de 1667 aient rien vu là de « noir. » La raison de « métier » que je propose ne serait-elle pas plus vraisemblable? En tout cas, M. Charlier ne se demande pas, ici non plus, si la rédaction de *Panulphe* ne serait pas celle de 1664. — Noter encore que, si Elmire, en 1664, ne trompait pas ou n'était pas prête à tromper son mari, mais restait une honnête femme obsédée par un dévot libidineux logé chez elle et qui lui est imposé par son mari, sa situation serait bien pénible et la pièce bien moins comique. — Noter enfin que le Charpy de Tallemant passe aux yeux du conteur pour l'amant de la dame du logis.

« enchaîne » mieux ; il amorce mieux les deux actes nouveaux, où cette donation prend tant d'importance. Dans le *Tartuffe* en trois actes, au contraire, « Je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie » était le *mot de la fin*. C'est là-dessus que tombait le rideau. Quel éclat de rire devait alors accueillir cette conclusion piquante ! N'est-il pas vrai que les auditeurs, qui avaient applaudi naguère aux gauloiseries du *Mariage forcé*, les auditeurs qu'au théâtre « les maris font toujours rire », pouvaient à bon droit trouver cette comédie-ci « fort divertissante » ?

Et Cléante, quel était-il ? Et d'abord, y avait-il même un Cléante ? Puisque Molière affirme, dans son premier *Placet*, que, dès la première rédaction, il avait distingué le « vrai dévot » de l'hypocrite, peut-être y avait-il en effet, dès 1664, un homme raisonnable, pour faire davantage ressortir la fourberie de l'imposteur et pour souligner encore la ridicule crédulité des bigots, Orgon et Mme Pernelle. Dans ce cas, on peut douter qu'il tînt dès lors tous les discours qu'il tient dans la rédaction définitive. Beaucoup des paroles qu'il prononce sont des ripostes évidentes aux accusations des ennemis de Molière. Ces passages-là sont donc postérieurs à l'interdiction de la pièce. M. Charlier¹, d'autre part, a remarqué que, dans *Panulphe*, il ne paraissait pas aussi évidemment qu'aujourd'hui « un arbitre, le sage de la pièce ». A plusieurs reprises, il prend une part active aux efforts des ennemis du fourbe ; il lance des mots piquants, « sanglants », aux vieilles bigottes comme Mme Pernelle. Seraient-ce encore des traces de la conception primitive ? et, si Cléante existait en 1664, y était-il un railleur, comme le Chrysalde de l'*École des Femmes* ? Problème insoluble².

Quoi qu'il en soit de tel ou tel détail, c'est bien une pièce comme celle que nous venons d'entrevoir, une pièce à la *George Dandin*, que comporte, qu'exige même, le dénouement à la *George Dandin*. Orgon était grotesque (aussi Molière a-t-il pris ce rôle comme il a toujours pris les rôles grotesques de ses comédies), et il le restait. Il n'arrivait pas à cette revanche qu'il a dans le *Tartuffe* actuel ; il n'obtenait pas cette demi-réhabilitation que lui valent et son

1. Le premier *Tartuffe*, 13 et 40. Voir la *Lettre sur l'Imposteur* (Collection moliéresque, 10, 24) et ci-dessus.

2. Jusqu'à ce Cléante de 1668, les « raisonneurs » de Molière sont toujours mêlés à l'action.

aveuglement dissipé et le rappel des services anciens rendus avec courage au roi. Le fourbe triomphait, comme Angélique triomphe. C'était là ce qui avait fait paraître le premier *Tartuffe* plus scandaleux, avec l'emploi des termes de pitié; et c'est là ce qu'avant tout, avec l'emploi de ces termes, Molière a corrigé dans *Panulphe*.

Sur cette dernière pièce, nous avons des renseignements très précis dans la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*¹. L'auteur anonyme analyse, avec une exactitude en vérité surprenante, cet ouvrage joué une seule fois; il y joint nombre de citations à peu près textuelles, quoiqu'elles n'aient plus la forme de vers. On se demande s'il n'a pas eu entre les mains une des copies confiées aux acteurs; il s'en défend néanmoins dans l'*Avis au lecteur*, et, de fait, il hésite parfois sur certains détails².

Entre *Panulphe* et le *Tartuffe* actuel, l'analyse de la *Lettre* permet de découvrir d'assez nombreuses différences³. Molière a donc apporté à sa seconde rédaction des corrections nouvelles. Qu'il ait, pour la troisième, rendu à son personnage son nom et son costume primitifs, cela n'est pas étonnant : couvert à cette heure par l'autorisation formelle du roi, il n'a plus de raison de déguiser son fourbe. Nous avons vu qu'en quelques passages, il aura, au contraire, effacé certaines traces de la première rédaction⁴, laissées sans doute par inadvertance. D'autres corrections paraissent se justifier par des raisons d'art ou de métier : nouvel

1. 1667, sans lieu ni date, rééditée en 1668 et en 1670. Grosley, nous le savons, disait en avoir vu une édition, maintenant inconnue, datée du 20 août 1667. Il l'attribuait à Molière lui-même, hypothèse qu'a acceptée Taschereau. D'autres ont nommé Visé, ou Chapelle, ou Chapelain. Mais ce ne sont que des hypothèses sans preuves.

2. Cf. *Collection moliéresque*, 34. En analysant la scène III de l'acte IV, il écrit : « Je ne sais plus si c'est ici qu'il (Orgon) dit que Panulphe est fort gentilhomme. » Ce mot est actuellement dans la scène II de l'acte II. — Mais l'incertitude de l'auteur est-elle réelle? Feint-il de l'éprouver pour mieux dissimuler qu'il parle au nom et presque avec la collaboration de Molière?

3. Voir Édouard Thierry, *La seconde interdiction de Tartuffe*; Charlier, *Le premier Tartuffe*; et Loquin (*Molière à Bordeaux*, 1,910), qui, je crois, en ajoute.

4. Addition des quatre vers de Mme Pernelle à Marianne : I, 1 et *Collection moliéresque*, 8; suppression des amours de Damis (dont subsistent seulement quelques traces, I, III, et III, IV); suppression de l'embarras d'Elmire devant les sophismes, de sa pitié devant les plaintes de Tartuffe : III, III et *Collection moliéresque*, 25 et 29; disparition de l'aveu d'Elmire et des soupçons d'Orgon : III, V et *Collection moliéresque*, 30; intervention dans le dénouement primitif : III, VII et *Collection moliéresque*, 31.

aménagement des scènes¹, répétitions à éviter², souci de la vraisemblance³, de l'unité des caractères⁴, de l'effet scé-

1. Dans *Panulphe*, au premier acte, après la scène 1, on croit distinguer (*Coll. mol.*, 11 à 13) : une scène II (Cléante, Dorine), comprenant les premiers vers de la scène II actuelle; une scène III : Elmire, Marianne, Damis reviennent vers Dorine et Cléante; on s'inquiète du retard apporté au mariage de Marianne avec Valère; on l'impute à Panulphe; on charge Cléante de sonder là-dessus Orgon : cette scène est remplacée par un couplet du seul Damis (vers 217-223 de la scène III actuelle); une scène IV (Cléante, Dorine), comprenant la fin de la scène II actuelle, et qui se termine par l'entrée d'Orgon, comme la scène III actuelle. Les scènes IV et V actuelles étaient alors cinquième et sixième. Au deuxième acte, une scène V était ajoutée (*Coll. mol.*, 22) : Dorine, Elmire et Cléante s'entretenaient du mariage que veut imposer Orgon; ils décidaient qu'Elmire parlerait à Panulphe. Molière aura jugé que ces deux conseils de guerre se ressemblaient trop et qu'ils donnaient peut-être aux ennemis du fourbe l'allure de conspirateurs. La rédaction actuelle introduit une sorte de progression. C'est Damis qui s'inquiète; puis Cléante a des raisons plus précises de crainte; puis Dorine entend de ses oreilles l'incroyable nouvelle; c'est alors seulement qu'Elmire sera mise au courant par elle (« et dans notre parti jeter la belle-mère ») : ainsi on voit l'alarme gagner de proche en proche. (Nous avons vu que dans ce remaniement la sortie d'Elmire est gauchement expliquée). — Dans *Panulphe*, au quatrième acte, scène III, Elmire expliquait devant tous comment elle cacherait Orgon sous la table (*Coll. mol.*, 36). Molière, avec raison, je crois, a réservé cette explication pour la scène IV.

2. Dans *Panulphe*, à la scène I, 1, Cléante « commence déjà à faire voir quelle est la véritable dévotion par rapport à celle de M. Panulphe » (*Coll. mol.*, 9); plus loin, il fait un dénombrement des six ou sept vrais dévots qu'on pourrait opposer à Panulphe (*Coll. mol.*, 11); plus tard (I, v, actuelle), discutant avec Orgon, il « fait des réflexions très solides sur les différences qui se rencontrent entre la véritable et la fausse vertu, ce qu'il fait toujours d'une manière nouvelle » (*Coll. mol.*, 16.). Molière a ramassé ces discussions dans la scène avec Orgon — Dans *Panulphe*, le fourbe, tombant dans les bras d'Orgon sorti de sa cachette, l'appelle encore « son frère » (*Coll. mol.*, 41.). Le procédé avait déjà été utilisé lors de la dénonciation de Damis.

3. Les deux changements ci-dessus s'expliquent aussi par là : Cléante, à la scène 1, ne connaît pas encore la situation et les faits, il ne doit donc pas prendre parti à la légère; un malin, comme Tartuffe, doit varier ses moyens et avoir plus d'un tour en son sac. — Dans *Panulphe*, à la première scène, on parlait d'abord du saint personnage « seulement comme d'un zélé indiscret et ridicule »; dans la délibération générale qui suivait, on « commençait à raffiner » son caractère. On avait donc contre lui des soupçons vagues qui allaient se précisant. Mais, puisque le fourbe est installé dans la maison, comment ses ennemis ne l'ont-ils pas déjà percé à jour? Molière n'hésite pas à introduire dès le début (vers 70) l'accusation formelle d'hypocrisie.

4. Cléante, qui est le sage, le raisonneur, ne doit pas sortir de ce rôle; il ne doit pas non plus se faire comme le second de la suivante. A la scène I, 1 de *Panulphe*, après que Dorine avait raillé une vieille prude, « il faisait un caractère sanglant » des gens qui blâment ce qu'ils ne peuvent plus faire (*Coll. mol.*, 10); maintenant, c'est Dorine qui prononce les deux couplets. Plus loin, quand Dorine mettait en doute la noblesse de Panulphe, il venait à la rescousse (*Coll. mol.*, 34); maintenant Dorine parle seule. Molière a préféré prêter à la servante un langage un peu relevé pour elle, et laisser à Cléante toute sa sérénité. — On ne voit pas que, dans *Panulphe*, Damis soit accouru chez son père en danger. Molière a introduit, dans *Tartuffe*, la scène V, 11, qui montre la générosité et la fougue de Damis, l'imperturbable modération de Cléante.

nique¹, etc. Quelques-unes ne sont peut-être que des corrections de pure forme². J'en vois pourtant de deux sortes, qu'il faut étudier à part. — La *Lettre* résume ainsi la fin de la scène II de l'acte II : « La suivante survient, qui dit son sentiment là-dessus, comme vous pouvez penser. Le père s'emporte assez longtemps contre elle, sans pouvoir la faire taire; enfin, comme elle s'en va, il s'en va aussi. » La scène actuelle paraît plus animée : la mimique de Dorine et d'Orgon, le soufflet manqué, le remords qu'éprouve le dévot de son péché de colère, l'effort qu'il doit faire sur soi pour se calmer, voilà des traits amusants que l'auteur de la *Lettre* n'a pas rapportés. Serait-ce qu'ils n'existaient pas dans *Panulphe*³ ? Et Molière, en 1669, aurait-il senti la nécessité d'égayer la pièce au moment même où l'élément tragique (l'abus de l'autorité paternelle) y fait apparition ? — Mais voici qui serait de bien autre importance. Selon M. Charlier⁴, Molière, du *Panulphe* au *Tartuffe*, aurait atténué certains passages satiriques susceptibles d'applications générales. Il allègue, à l'appui de sa thèse, nombre de corrections que j'ai examinées ci-dessus et expliquées autrement. Mais il attache surtout de l'importance à trois d'entre elles. Dans la délibération du premier acte de *Panulphe*, « on commençait à raffiner le caractère du saint personnage, en montrant, par l'exemple de cette affaire domestique, comment les dévots, ne s'arrêtant pas simplement à ce qui est plus directement de leur métier, qui est de critiquer et mordre, passent au delà sous des prétextes plau-

1. Dans *Panulphe*, Elmire, à son mari caché sous la table, « fait avec le pied tous les signes qu'elle peut » (*Coll. mol.*, 39.). Maintenant, elle tousse. Le moyen est plus gros : Molière aura jugé qu'il serait mieux saisi par la salle. D'où l'addition des quatre vers sur le jus de réglisse (Cf. Édouard Thierry, *La seconde interdiction*). Peut-être aussi les discours de Mme Pernelle au cinquième acte ont-ils été abrégés (*Coll. mol.*, 45; cf. Thierry, *La seconde interdiction*).

2. Dans la scène du mouchoir, la *Lettre* prête à Dorine ces mots : « Qu'il est donc bien fragile à la tentation et que cela sied bien mal avec tant de dévotion; que pour elle, qui n'est pas dévote de profession, elle n'est pas de même. » (*Coll. mol.*, 23.) M. Charlier (p. 15) voit là un « développement » supprimé. Les mots : « qui n'est pas dévote de profession » ne sont pas en italiques et ne sont donc pas donnés par la *Lettre* comme étant de la pièce; reste donc un vers changé, où la rime *impression* a remplacé la rime *dévotion*. — Quand Elmire envoie Tartuffe vérifier si son mari ne peut les voir, il raille cruellement Orgon. La *Lettre* dit que Panulphe l'appelle « un fat, un homme préoccupé jusqu'à l'extravagance. » M. Charlier (p. 13) voit une grande différence avec le texte actuel : je ne la vois pas plus que M. Bidou.

3. Édouard Thierry, *La seconde interdiction*.

4. *Premier Tartuffe*, 15. Cf. Bidou, *Débats*, 23 septembre 1923.

sibles à s'ingérer dans les affaires les plus secrètes et les plus séculières des familles. » Quand Panulphe expose à Elmire « l'art de lever les scrupules, il faisait une « longue déduction des adresses des directeurs modernes ». Enfin, dans le discours de l'exempt, cet officier disait, du roi, que « l'hypocrisie est autant en horreur dans son esprit qu'elle est accréditée parmi ses sujets. » De tout cela, M. Charlier conclut : « Nous découvrons partout chez Molière, de 1667 à 1669, le dessein d'affaiblir la portée satirique de son œuvre » ; la pièce de 1669, n'est qu'une « réplique mitigée » de celle de 1667 ; que vient-on nous parler de *Panulphe* « adouci » ? « c'est le contraire qui est le vrai. »

J'ai peine à le croire. Après tout, celui qui le premier a parlé de *Panulphe adouci*, c'est Molière. Sans doute, on peut se défier, je me défie des affirmations de Molière, quand il s'agit de ses intentions, de son but, etc. Mais, quand il parle de faits contrôlables, il serait bien maladroit d'altérer la vérité. Il se flatte d'avoir *retranché* avec soin tout ce qui était capable de fournir l'ombre d'un prétexte à ses ennemis ; et on lui prouverait sans peine qu'il a *laissé* au premier acte une sortie virulente, non seulement facile à généraliser, mais déjà d'apparence générale ? Il affirme qu'il a mis des *adoucisements* ; et on lui prouverait sans peine que, dans les actes nouveaux, il aurait *amplifié* à plaisir un passage ajouté contre les directeurs, inséré une allusion satirique au succès des hypocrites dans la France de Louis XIV ? Que le *Tartuffe* de 1669 soit une « copie mitigée » du *Panulphe*, voilà qui est bien invraisemblable encore. En 1669, Tartuffe a repris son nom ; il a repris ce costume semi-ecclésiastique qui a tant fait crier. Ces deux faits incontestables attestent que Molière est affranchi des précautions auxquelles il était encore tenu en 1667. Je crois que M. Charlier a surfait l'importance de ces trois textes. S'il y avait, dans le discours de l'exempt, que l'hypocrisie était « accréditée », — c'est-à-dire : trouvait du crédit, faisait des dupes, — parmi les sujets du roi, je ne vois là nulle intention de satire : il s'agit d'établir ce thème, énoncé dès le début, que les souverains ont « une lumière toute particulière par-dessus les autres hommes » ; il s'agit simplement de faire l'éloge de la clairvoyance royale. Quand l'auteur de la *Lettre* parle de la « longue déduction des adresses des directeurs modernes », il fait tout simplement allusion, selon

moi, aux vingt vers (1481-83, 1485-96, 1502-06) du *Tartuffe* actuel : ses analyses sont souvent des paraphrases, comme l'a remarqué M. Bidou, et comme il est bien naturel, s'il les a en effet écrites de mémoire. Quant au premier passage, auquel sa place, dans l'exposition, et la généralisation qui y est faite donneraient assurément un sens très grave, je crois qu'il n'est pas dans la pièce. L'auteur de la *Lettre*, quand il écrit : « on commence à raffiner le caractère du saint personnage », analyse ; mais, quand il ajoute : « en montrant par l'exemple, etc. », il n'analyse plus, il commente en son propre nom et de son chef : en effet, on trouve ailleurs dans sa lettre des commentaires non douteux, du même genre, à propos notamment de M. Loyal¹. Ainsi, les changements apportés au *Panulphe* pour en faire le *Tartuffe* définitif n'auraient point ce caractère de prudence, ou même de timidité, que leur attribue M. Charlier. Ces corrections, Molière les a faites pour de simples raisons d'art ou de métier ; en particulier, il a voulu effacer certaines traces de la rédaction primitive, qui ne s'accordaient plus avec l'intrigue des rédactions en cinq actes. S'il en est bien ainsi, des trois formes de ce chef-d'œuvre, la seconde n'a d'intérêt qu'en ce qu'elle nous permet de deviner parfois la première, de suivre parfois l'élaboration de la troisième : seuls demeurent importants et le *Tartuffe* de 1664 et le *Tartuffe* de 1669.

III

Il est très curieux que, pour le *Tartuffe*, les ennemis de Molière n'aient pas crié au plagiat, comme ils en avaient l'habitude : à peine l'auteur de la *Lettre satyrique* a-t-il vaguement parlé de l'Italie et de l'Espagne². Et c'est, je crois, très significatif : cela prouve que Molière n'a plus affaire aux mêmes ennemis. Jusqu'alors, les querelles qui naissaient à propos de ses comédies étaient des querelles littéraires. Auteurs qui voulaient s'approprier ses ouvrages ou auteurs jaloux qu'offusquaient ses triomphes pouvaient bien à l'occasion tâcher d'exciter contre lui les dévots, comme ils tâchaient d'exciter les marquis³ ; mais, en gens du métier, ils

1. *Coll. mol.*, 46. Voir Revillout, *article cité*, 336, note.

2. Un peu plus tard, Guéret (*Promenade de Saint-Cloud*) signalera l'Arétin et Régnier.

3. Voir *Les Débuts de Molière*, chap. x.

visaient avant tout à nier son originalité, à diminuer son succès en l'expliquant par des larcins habiles. Ceux qui l'attaquent maintenant s'intéressent peu à de telles questions : leurs griefs sont exclusivement d'ordre *moral* et *religieux*. Peu leur importe que Molière ait inventé lui-même ou ait imité sa pièce, leur unique souci est d'étouffer cette œuvre dangereuse.

Mais, depuis, on en a recherché les sources, — et on les a trouvées multiples.

C'est évidemment des *Hypocrites* de Scarron que Molière a pris l'idée première de sa pièce. Un bref épisode de cette longue nouvelle lui a suffi.

Montufar, — la sonorité même de ce nom évoque déjà le nom de Tartuffe, — est un aventurier cynique et glouton (« il mangeait tous les jours en Français et buvait en Allemand »), qui s'est installé à Séville avec deux aventurières comme lui. Costumé comme nous l'avons vu, et sous le nom de frère Martin, il allait dans les rues, « les bras croisés et baissant les yeux à la rencontre des femmes ». Il poussait de dévotes exclamations, les faisait répéter aux enfants, leur enseignait le catéchisme ; « il ne bougeait des prisons, il prêchait devant les prisonniers, consolait les uns et servait les autres, leur allant quérir à manger et faisant bien souvent le chemin du marché à la prison avec une hotte pesante sur le dos ». Ainsi faisait-il l'admiration de Séville. Un jour qu'au sortir de l'église, ses dupes l'entouraient en lui demandant ses prières, un gentilhomme de Madrid, autrefois victime d'une de ses fourberies, le reconnut, et, courant le frapper, le démasqua. Mais les fanatiques admirateurs du saint homme se ruèrent sur l'impie, et il allait périr sous les coups, quand « frère Martin » apaisa le peuple et couvrit de son corps son ennemi. « Bien aise, en son âme, de le voir si maltraité, mais faisant paraître sur son visage qu'il en avait un extrême déplaisir, il le releva de terre, où on l'avait jeté, l'embrassa et le baisa, tout plein qu'il était de sang et de boue, et fit une rude réprimande au peuple : « Je suis le méchant, disait-il à ceux qui voulurent l'entendre, je suis le pêcheur, je suis celui qui n'ai jamais rien fait d'agréable aux yeux de Dieu. Pensez-vous, continuait-il, parce que vous me voyez vêtu en homme de bien, que je n'aie pas été toute ma vie un larron, le scandale des autres, et la perte de moi-même. Vous vous trompez, mes frères, faites de moi le but de vos injures et de vos pierres et tirez sur moi vos épées ». Après avoir dit ces paroles avec une fausse douceur, il s'alla jeter avec un zèle encore plus faux aux pieds de son ennemi, et, les lui baisant, non seulement il lui demanda pardon, mais il alla ramasser son épée, son manteau et son chapeau qui s'étaient perdus dans la confusion. Il les rajusta sur lui et, l'ayant mené par la main jusqu'au bout de la rue, il se sépara de lui, après l'avoir embrassé plusieurs fois et lui avoir donné autant de bénédictions ». On pense si sa réputation de sainteté fut dès lors établie. Invité par tous, il menait la vie la plus heureuse. « Si on lui demandait son nom, il répondait qu'il était un animal, une bête de charge, un cloaque d'ordures, un vaisseau d'iniquité et autres pareils titres ». Aux dames de la ville, il se plaignait de sa tiédeur, de son peu de concentration de cœur, de son défaut de recueillement d'esprit, « ne leur parlant jamais qu'en ce magnifique jargon de la cagoterie. Il ne se faisait

plus d'aumône dans Séville qui ne passassent par ses mains. » Souvent on lui donnait « des sommes d'argent considérables pour les distribuer selon qu'il jugerait à propos ». Mangeant « de grande force » et buvant « vigoureusement », il était florissant de santé, et l'on s'étonnait qu'il eût si bon visage, quand on voyait la vie austère qu'il menait extérieurement. Le tout, jusqu'à ce qu'un beau jour, dénoncé par un laquais, il s'esquiva habilement.

On reconnaît là un modèle non douteux de Tartuffe. Certains indices semblent indiquer que Molière ne s'est pas contenté de la nouvelle de Scarron : il est peut-être remonté à l'original espagnol, la *Fille de Célestine*, d'Alonso Salas Barbadillo¹. Et il a pu être amené par là à relire et la fameuse *Célestine* de Lope de Vega et les œuvres espagnoles où reparait le même type : *Les deux sœurs* de don Francisco de Lugo, traduites en français, sous le titre *La dévote hypocrite*, dans les *Nouvelles de Lancelot* (1628); *La Fouine de Séville*, traduite en français par d'Ouville² (1661).

Molière a lu aussi *Lo Ipocrito* de l'Arétin³. La situation est la même que dans *Tartuffe* : Ipocrito, installé dans la maison du vieillard Liseo, le domine et l'exploite. Le costume et l'attitude sont les mêmes : Ipocrito parle lentement, gravement, est toujours au milieu des prêtres et des moines, a un manteau étroit et râpé, marche les yeux baissés, un bréviaire sous le bras, passe son temps dans les églises et les librairies. L'entrée du fourbe est la même : entendant venir quelqu'un, il débite des psaumes. Les réflexions des visiteurs sont les mêmes : « Ce qui me déplaît, ce sont les œillades qu'il lance à madame.... Comme il engloutira le festin de ce soir ! » Sa morale est la même : avec de pieuses paroles et des prétextes charitables, il se fait entremetteur et ses propos « corrompraient le printemps ». Quand il reçoit des cadeaux, il annonce qu'il fera leur part aux malheureux. Et, comme au dénoue-

1. Cf. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 159 et suiv. Panulphie ne déclare pas seulement à Orgon qu'il est un « méchant », un « coupable », etc, mais un « ver », un « néant », et ces deux expressions se trouvent dans l'espagnol, mais ne se trouvent pas dans Scarron (Cf. P. d'Anglosse [F. de Roberville], *Revue de Loir-et-Cher*, septembre-novembre, 1887).

2. Paul d'Estrée y ajouterait le « chevalier de l'industrie », de l'*Aventurier Buscon* de Queredo y Villagas (*Moliériste*, X, 121). Voir Lefranc, *Revue des Cours*, 1907-08, II, 290 et suiv.

3. Voir Moland, *Molière et la comédie italienne*; Bidou, *Débats*, 4 sept. 1916; et au contraire les restrictions de Toldo (*Molière en Italie*). — Faut-il songer aussi au Fra Timoteo de Machiavel (*La Mandragore*)?

ment du *Tartuffe* en trois actes, il triomphe à la fin. — Et Molière a lu Régnier. L'attitude, le costume, les allures, le genre de vie de Tartuffe sont ceux de Macette; Macette a la même morale¹, et, pour elle aussi, il n'y a de péché que dans le scandale. — Et Molière a lu Pascal. Les théories de Tartuffe sur la direction d'intention sont celles qu'avait stigmatisées la VII^e Provinciale; ses principes sur la restriction mentale sont ceux de la IX^e. — Et Molière a lu Boccace. Dans la *Nouvelle* VIII de la III^e Journée, il a rencontré ce mot d'un religieux amoureux à celle qui lui objecte son état : « J'ai beau être un abbé, je n'en suis pas moins un homme. » Et il l'a utilisé² avec d'autant plus d'empressement que c'était comme une parodie anticipée d'un vers de *Sertorius*³. — Et Molière a lu Sorel⁴. Il y a vu que « quantité de gens qui demandent la charité abusent aujourd'hui du titre de gens de condition pour faire plus de pitié ». Il y a vu comment les galants de cour déshonorent l'autel où ils sacrifient. — Et Molière s'est souvenu de Panurge, qui, « en compagnie de quelques bonnes dames, leur mettait sus le propos de lingerie et leur mettait la main au sein, demandant : « Et cet ouvrage est-il de Flandre où de Hainaut ? » — de l'amoureux entreprenant de la *Veuve*⁵, qui serrait les doigts et maniait le collet de celle qu'il aime; — des vers galants où Cotin admire dans la beauté des dames un reflet des beautés du ciel⁶; — de l'*Apologie pour Hérodoté*, où Henri Estienne s'égaie de la pénitence de saint Macaire, pour une puce tuée; — des vers

1. Cf. d'Esternod, *Espadon satyrique*, satire xv (postérieure à la Macette).

2. M. Martinenche, tirant un peu la couverture à lui (ou à l'Espagne), retrouve cette idée dans la *Fouine de Séville*, et tendrait à nier l'influence du *Décameron*. Mais il est certain que Molière avait lu Boccace; et ce n'est pas seulement l'idée, mais aussi la formule même qu'il y a prise.

3. Je ne m'arrête pas aux farces italiennes qui auraient été l'original du *Tartuffe*, *Il Dottor Bacchetone*, et *Il Basilisco del Bernagasso*, ou *Arlichino mercante prodigo*, ou *Le Dragon de Moscovie*, allégués par le *Livre sans nom* et par Bret; *Il pedante*, de Flaminio Scala, signalé par M. Toldo, dans *Figaro et ses origines* (Milan, 1893), par M. Achille Neri, dans le *Giornale storico della Letteratura italiana*, 1883, par M. Vollhart, *Herrigs Archiv.*, XCI, par Matic, *Studien zur vergleich. Literaturgeschichte*, 1901. — Ou les rapprochements sont douteux, ou, quand ils ont plus de vraisemblance, la date de la rédaction de ces farces est incertaine. Cf. *Édition des Grands Écrivains*, IV, 253.

4. Cf. Roy, *Sorel*, 200-201, 217, etc. — Voir aussi (Thèse latine de M. Roy) un rapprochement avec Balzac. Les vers 391-397 rappellent un passage de la *Relation à Ménandre*, deuxième défense, II, 362-363.

5. La comédie de Corneille, I, II. Cf. Roy (*Sorel*, 201).

6. *Œuvres galantes*, cf. Roy (*Sorel*).

satiriques de du Lorens¹, peut-être; — peut-être de la satire de Gabary de la Luzerne²; — à coup sûr, de l'*Imitation*³ même.

Pour les personnages secondaires, on a retrouvé aussi des sources variées. Le jeu de mots qui amuse tant Mme Pernelle ressemble assez à celui du P. Nicolas Caussin dans sa *Cour sainte* : « Les femmes, dans le déluge des langues, élèvent la tour de Babil »; mais Molière a pu en trouver l'idée dans les *Serées* de Bouchet⁴. — L'intervention de Dorine dans la querelle des amoureux rappelle une scène du *Chien du jardinier* de Lope de Vega. — La façon dont Orgon vante le gendre qu'il propose à sa fille ressemble fort à la façon dont, selon Sorel, Théliaste vantait à sa fille Olynthie la piété du mari qu'il lui offrait⁵; et la colère du même Orgon, quand Marianne parle d'entrer au couvent, était un thème déjà traité dans la *Clarice* de Rotrou. — Mais, surtout, les ingénieuses recherches de Moïnval et de M. Roy⁶ dans le *Polyandre* de Sorel ont montré combien Molière a puisé dans ce roman. C'est là qu'il a trouvé le nom Pernelle; c'est là surtout qu'il a trouvé le caractère de Mme Pernelle (qui s'y appelle Ragonde) : sa dévotion, son humeur acariâtre, ses citations admiratives des docteurs, sa haine des visites, bals et assemblées mondaines, son indignation contre les laquais qui scandalisent le voisinage, son prompt enthousiasme pour le dévot qui ramène dans le bon chemin les esprits fourvoyés, ses « merci de ma vie! », et même sa petite suivante endormie et grondée, — et d'autres traits encore, sans compter la description d'un costume⁷ fort approprié au premier Tartuffe⁸.

1. Voir *Moliériste*, I, 82. Cf. Bernardin, *Hommes et mœurs du XVII^e siècle*, 286.

2. Voir Francis Baupal, *Molière et les Dévots*, chap. iv.

3. I (et non III, comme on le dit par erreur), III.

4. Voir Roy, *Sorel*, 207.

5. *Ibid.*, 40.

6. *Moliériste*, X, 97 et 129; *Sorel*, 191 et suiv.

7. Un plaisant se déguise pour mystifier Ragonde. « Ayant un habit noir de drap de Hollande, sans aucune dentelle, il était fort propre à contrefaire un homme modeste et un contempteur des vanités du monde : premièrement, il avait rehaussé ses bottes jusque par-dessus le genou, cachant ses éguillettes et ses bas à botter comme des ornements superflus; après, il avait mis son collet en dedans, si avant qu'il ne lui en restait qu'un pouce au dehors; puis, ayant tiré de sa poche une calotte de maroquin, qu'il mettait quelquefois lorsqu'il était enrhumé ou lorsqu'il était obligé de se tenir longtemps découvert quelque part, il avait resserré presque tous ses cheveux au-dessous; et, ayant aussi rabaisé sa moustache, il ressemblait à quelque frère oblat qui venait de la campagne, ou à quelque pourvoyeur et solliciteur de couvent. »

8. Voir encore une source possible (le roman obscène de Chorian) : *Journal général*

S'il ne se rencontra personne pour rechercher les sources littéraires de Tartuffe, il se trouva, en revanche, bien des gens pour en rechercher des modèles dans la vie réelle. Il y eut des « clefs ». « Cette pièce, dit Charles Perrault ¹, lui (à Molière) fit des affaires, parce qu'on en faisait des applications à des personnes de grande qualité. » Le jésuite Rapin, le janséniste Deslions nomment en effet le baron de Renty, le marquis de Fénelon, le comte d'Albon, le comte de Brancas ². Un pamphlétaire anonyme a désigné le P. Desmares ³. Tallemant des Réaux raconte que l'abbé de Pons fit une déclaration d'amour à Ninon, en alléguant « que les plus grands saints avaient été susceptibles de passions sensuelles, que saint Paul était affectueux et que le bienheureux François de Sales n'avait pu s'en exempter »; et il ajoute catégoriquement : « grand hypocrite..., c'est l'original de Tartuffe ⁴ ». Le même Tallemant prétend que la fameuse exclamation « le pauvre homme! » avait été prononcée, en toute candeur, par un capucin à propos du célèbre P. Joseph ⁵; d'autres soutiennent qu'elle avait été ironiquement appliquée à l'archevêque de Paris par Louis XIV ⁶. Mais surtout, à en croire maint contemporain, les allusions ironiques de Mme de Sévigné, le *journal* de Deslions encore, les *mémoires* de Lenet, de Choisy, de Saint-Simon (« C'est sur lui que Molière prit son Tartuffe, et nul ne s'y méprit ⁷ »), on admit généralement qu'il avait voulu représenter l'abbé Roquette, devenu

de l'Instruction publique, 13 décembre 1863; et Édouard Thierry (*Études sur Molière*, 375).

1. *Les hommes illustres*, I, 80.

2. Voir Raoul Allier, *La cabale des dévots*, 391; Rébelliau, *Deux ennemis de la Compagnie du Saint-Sacrement*, dans *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1909; Paul d'Estrée, *Moliériste*, VII, 105.

3. *Moliériste*, VI, 233.

4. VI, 12 (Ninon).

5. II, 133 (Le P. Joseph).

6. Bret, édition de Molière, 1773, sur le témoignage de l'abbé d'Olivet. — Ce récit est bien suspect.

7. Mme de Sévigné, lettres du 3 septembre 1677, du 12 avril 1680, du 10 mars 1687; Deslions, *Mémoires*, dans *Moliériste*, VII, 105; Lenet, collection Michaud et Poujoulat, série III, t. II, 220; Choisy, même série, t. VI, 625 et suiv.; Saint-Simon, *Mémoires*, V, 133: ces textes sont cités *Édition des Grands Écrivains*, IV, 303 et suiv. — Voir aussi Lacour, *Tartuffe par ordre de Louis XIV*, 61 et suiv.; Édouard Thierry, *Études sur Molière*, 129 et suiv.; Pignot, *Un évêque réformateur sous Louis XIV*, *Gabriel de Roquette*; et *Mercure de France*, 1^{er} septembre, 15 novembre, 1^{er} octobre 1923.

en 1667 évêque d'Autun¹. Je ne crois pas qu'alors personne ait songé à Charpy. De même, personne n'a songé à rapprocher de Tartuffe le « bon pauvre », qui priait avec tant de ferveur à Notre-Dame, édifiait tous les fidèles, recevait d'abondantes aumônes et, séance tenante, allait distribuer aux autres pauvres ce qu'il avait reçu de trop. La façon dont en parlent les *Mémoires* de du Ferrier² semble impliquer pourtant que le personnage était alors connu de tous à Paris. Mais, comme c'étaient évidemment des puissants qui avaient obtenu la suppression de la pièce, c'est parmi les puissants³ que la malignité publique en cherchait les applications.

Ainsi Molière a sûrement imité des écrivains antérieurs. Voilà qui n'est pas nouveau. Il est inutile d'établir ici que ce fait ne prouve rien contre l'originalité de Molière : il a beau avoir emprunté de toutes mains, son Tartuffe est bien de lui, comme sa Mme Pernelle ou son Orgon. L'important est de noter que ces constatations ne nous apprennent rien sur les intentions qu'il a pu avoir en composant sa pièce. Il semble bien que ni l'Arétin, ni Régnier, ni Scarron, ni Sorel, quelles que fussent leurs opinions religieuses, n'aient eu un but proprement polémique, des visées antichrétiennes, ou, si l'on peut risquer cet anachronisme, « anticléricales ». Mais il ne suit pas de là que Molière, lui, ne les ait pas eues. De même, il a été accusé d'avoir mis sur la scène des portraits individuels. C'est ce qu'il a maintes fois nié⁴. Sans tenir compte de

1. M. Baumal (*Molière et les Dévots*, 22) dit même qu'on a prononcé le nom de Conti. J'ignore à quoi il fait allusion.

2. En 1661, quatre prélats qui faisaient opposition eurent ordre de sortir de l'Assemblée du clergé réunie à Mantes, et de se retirer dans leur diocèse. Le « bon pauvre » protesta hautement. « C'était un homme que tout Paris regardait comme un saint, qui passait sa vie en prières à genoux, devant l'autel de Notre-Dame, depuis le grand matin jusques à une heure après midi; et de là il allait faire de même à Saint-Germain-de-l'Auxerrois près l'autel de la Vierge, jusques à la nuit, sans jamais y manquer, aucun jour de l'année.... Il ne demanda jamais l'aumône, mais l'exemple qu'il donnait lui en attirait en si grande quantité, qu'il n'y avait point de tronc dans Paris qui valût ses pochettes. Chacun était bien aise de se recommander à ses prières et d'y mettre de l'argent.... Au sortir de Notre-Dame, il vidait ses pochettes devant les autres pauvres qui l'attendaient, et leur distribuait tout, excepté deux sols qu'il réservait pour payer son gîte et acheter un sol de pain, dont il vivait avec de l'eau. » (page 164 du manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève).

3. M. Roy, pour Tartuffe, songe à Sarrazin; pour Mme Pernelle, à Mme Pilou (Sorel, 219 et 191).

4. En admettant, comme le veulent M. Allier (*Revue de Genève*, janvier 1921, p. 4) et M. Baumal (*Molière et les Dévots*, 22), qu'il avoue dans ses *Placets* avoir eu des « ori-

ces protestations, après tout suspectes, il suffit de constater qu'il n'avait aucune raison personnelle d'en vouloir à quelqu'un de ceux qu'on a nommés. Qui croira qu'il ait écrit *Tartuffe* pour satisfaire à l'« envie » qu'il aurait « contractée » contre Roquette, chez le prince de Conti^{1?} ou qu'il ait utilisé pour le dépeindre des « mémoires » de Guilleragues, afin de servir la rancune de Cosnac^{2?} De ces accusations on peut seulement déduire qu'il étudie, observe, utilise admirablement la réalité contemporaine, et que la vérité de ses peintures favorise la malicieuse recherche des allusions. Mais ici encore on ne peut rien conclure sur ses intentions.

Il n'en serait pas de même si l'on pouvait établir que Molière a visé des sociétés ou des groupes religieux. On serait bien forcé d'admettre, en ce cas, que *Tartuffe* est une pièce à tendances, une comédie de propagande, de « combat. » Et justement cela a été soutenu par la plupart des historiens et des critiques.

Il saute aux yeux que Molière a utilisé les *Provinciales* : *Tartuffe* est un expert en « direction d'intention », un maître en « restrictions mentales ». Or les *Provinciales* étaient connues de tous. Aussi les ennemis des jésuites ont-ils crié bien haut que le *Tartuffe* « jouait³ » les jésuites. C'est l'opinion qu'a exposée entre autres Sainte-Beuve. Au troisième livre de *Port-Royal*⁴, il étudie les « conséquences morales des *Provinciales* ». Les « petites lettres, » selon lui, ont, sans que Pascal l'ait voulu, et même contre ses intentions, « hâté l'établissement » de la « morale des honnêtes gens », ou, pour parler plus net, favorisé la laïcisation de la morale. Quand on les lut, il y eut « dégoût, répugnance, et finalement explosion ». Ce fut Molière qui « dénonça » le mal. « Molière, c'est la nature », comme Montaigne, mais « plus richement, plus généreusement ». Il est « sérieux » ; « il a au cœur la tristesse ; il a aussi la chaleur ;... il a l'amour de l'humanité ; il a des portions de prodigalité et de dévouement ». C'est pourquoi il a fait le *Tartuffe* « d'indignation ». Sans doute, Sainte-Beuve reconnaît que *Tartuffe* apparaît d'abord

ginaux » (ce que je nie : voir plus loin), ce pluriel même attesterait qu'il n'a pas représenté *ad vivum* une personne donnée.

1. Deslions. Voir *Moliériste*, VII, 105.

2. Choisy, *Mémoires*. Voir *Grands Écrivains*, IV, 305.

3. Racine, *Seconde lettre à l'auteur des hérésies imaginaires*.

4. Tome III, 259 et suiv.

« assez peu accommodant » et même « rigoriste ». Molière « a voulu dépayser ». D'ailleurs l'art du casuisme ne vise en définitive qu'à dominer, et ce n'est pas être infidèle à la vérité de montrer unis les violents et les doux, le P. Le Tellier après le P. de La Chaise. Mais le jésuite selon les *Provinciales* apparaît bien vite : le ton de ses déclarations rappelle si bien *La dévotion aisée* ou *Les peintures morales* du P. Le Moynel Et les passages sur la direction d'intention et les restrictions mentales ne laissent bientôt plus aucun doute : *Tartuffe* est écrit contre les jésuites.

Mais, dès 1664, « les jésuites au contraire, se flattaient qu'on en voulait aux jansénistes »¹. Brossette prétend, nous l'avons vu, que telle était l'opinion de Louis XIV en personne, et c'est par là qu'il explique l'autorisation verbale de 1667. Certains écrivains modernes ont accepté cette opinion, Ferdinand Brunetière par exemple². Il en est qui l'ont exagérée jusqu'à l'invraisemblance³. On sait enfin comment Louis Lacour⁴, a soutenu d'après le P. Rapin⁵, que le roi n'aurait pas seulement approuvé, qu'il aurait « commandé » la pièce. Selon lui, Molière le laisse entendre dans sa *Préface*, en « faisant de l'hypocrisie un vice d'état » ; et, pour que nul ne pût s'y tromper, il aurait donné à son fourbe « le pourpoint prétentieusement sombre que les partisans de Port-Royal avaient adopté ». Toute la conduite du roi prouverait que *Tartuffe* est sa pièce ; s'il l'autorise définitivement en 1669, c'est qu'alors « le parti janséniste, malgré sa prétendue soumission, reste sourd à toutes les menaces, à toutes les sévérités du pouvoir et se montre intraitable ».

Le P. Rapin avait nommé aussi la Compagnie du Saint-Sacrement. La publication des *Annales* de la Société a paru confirmer cette indication. M. Raoul Allier, surtout, s'est efforcé de montrer que la Compagnie était incontestablement visée dans le *Tar-*

1. Racine, *Seconde lettre*. — Pour J. J. Weiss, *Tartuffe* commencé contre les jansénistes a été plus tard tourné contre les jésuites (*Molière*, 128) ; ingénieux moyen de mettre d'accord ces ennemis acharnés.

2. *La philosophie de Molière, Etudes critiques* IV, 210. Voir aussi abbé Davin, *Les sources du Tartuffe*, dans le *Monde*, 2 août-19 septembre 1873.

3. Pierre Varin, *La vérité sur les Arnauld*.

4. *Le Tartuffe par ordre de Louis XIV*. Cf. *Moliériste*, III, 355.

5. *Mémoires*, I, 293. Voir aussi Joly, *Remarques critiques du dictionnaire de Bayle* ; Bazin, *Notes*, etc.

tuffe¹. Tartuffe va voir les prisonniers; les confrères sont grands visiteurs des prisons. Tartuffe tend le mouchoir à Dorine; les confrères dénoncent l'immodestie des vêtements. Tartuffe avertit Orgon des gens qui font les yeux doux à sa femme; les confrères ont averti certains maris des débauches de leurs femmes. Cléante fait un portrait des faux dévots de cour bien déplacé dans le milieu bourgeois d'Orgon; c'est qu'on reprochait au parti dévot d'employer la dévotion comme masque de son ambition. On désignait la Compagnie du nom de « cabale des dévots »; le mot « cabale » est dans la pièce. L'intervention du roi au dénouement a une valeur symbolique; « dans le raccourci d'une scène, Molière ramasse et résume la lutte de Louis XIV contre la cabale ». Enfin Molière lui-même s'exprime en termes fort clairs dans son premier *Placet* : « les originaux ont fait supprimer la copie »; donc il y a des originaux, et ce sont ceux qui ont intrigué contre la pièce; or nous savons que ce sont les confrères du Saint-Sacrement.

Si M. Baumas me paraît accepter pleinement l'interprétation de M. Allier, d'autres apportent tout à la fois et des confirmations nouvelles et certaines réserves. Rigal² insiste sur un rapprochement déjà signalé par M. Allier : Orgon a remis les papiers de son ami entre les mains de Tartuffe pour qu'ils échappent aux recherches. La Compagnie envoyait à une de ses filiales l'instruction suivante : « Chaque Compagnie aura un coffret pour mettre ses registres et ses papiers. On y collera cet écriteau : *Ce coffret et tout ce qui est dedans appartient à M. N.... qui en a la clef et qui me l'a donné en dépôt.* » M. Rébelliau³ fait remarquer que « plusieurs, la plupart même des personnages que les contemporains ont soupçonnés d'avoir pu servir de modèles à Molière appartenaient à la Compagnie du Saint-Sacrement », et cela ne lui paraît pas un indice négligeable. Néanmoins, l'un et l'autre concluent que, si les confrères ont certainement été visés, ils l'ont été « entre autres dévots. Mais entre autres et... pas eux seuls. »

Qui faut-il alors entendre par ces « autres » dévots? Ceux que

1. Raoul Allier, *La Cabale des dévots et Le problème de Tartuffe*; cf. *Moliériste*, VIII, 65. Voir au contraire Pellissier, *Préface* de la traduction du *Molière* de Manzius, p. XIII, et Desdevises du Désert, *Revue des cours*, 1905-06, I, 586 et suiv.

2. *Molière*, I, 233 et suiv.

3. *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1909, p. 910 et 912.

Molière craignait, ceux qui l'avaient attaqué, les ennemis du théâtre, répondent à la fois Ferdinand Brunetière¹ et M. Lefranc². Et ceux-là, Ferdinand Brunetière les appelle les jansénistes, M. Lefranc les appelle les partisans de l'ascétisme. Mais l'un et l'autre constatent que (les questions de théologie pure devant être ici écartées) on ne peut combattre ni la morale janséniste ni la morale ascétique, sans combattre du même coup la morale chrétienne elle-même. « Tartuffe, dit M. Lefranc, marque l'apogée du paganisme sous Louis XIV.... Aux yeux de Molière l'ascétisme chrétien est irréalisable... C'est pour cela qu'à certains égards, *Tartuffe* n'est pas seulement dirigé contre les faux, mais aussi contre les vrais dévots ». Plus systématique, Ferdinand Brunetière exprime la même idée, mais sans ces atténuations. Il la pousse jusqu'au bout, et tâche d'établir que, consciemment, délibérément, c'est à la religion même que s'en prend Molière. En effet, on oublie trop que le rôle essentiel de la pièce n'est pas celui de Tartuffe, mais d'Orgon. Or le sincère Orgon nous est présenté comme un homme jadis estimable et qui a perdu toutes ses qualités à mesure qu'il a fait des progrès dans la dévotion. Ainsi éclate l'opposition flagrante qu'il y a entre le christianisme et la philosophie naturaliste de Molière. Sans doute il y a les belles paroles de Cléante. Mais reste à savoir si elles expriment la véritable pensée de Molière et s'il ne s'accommode pas ici aux préjugés de son temps. D'ailleurs que vaut sa théorie de la vraie dévotion? On dirait que, pour lui, elle consiste essentiellement à se cacher de ses sentiments religieux, de ses actes de piété, et surtout à ne pas prendre la religion comme guide de sa vie. Enfin Cléante ne tient pas à l'action. Le seul personnage raisonnable qui y paraisse avec lui, c'est Elmire; et Elmire est visiblement le type de ces honnêtes gens qui, pour rester vertueux, n'ont nul besoin de la religion et suivent simplement leur nature. Ainsi, sous couleur de combattre l'hypocrisie, c'est la religion, c'est le christianisme que combat audacieusement Molière. — Cette thèse, je crois bien, est au fond la plus répandue. Elle a ce singulier privilège de réunir et les admirateurs et les ennemis de Molière, et les partisans et les ennemis

1. *La philosophie de Molière*, dans *Études critiques*, IV, 208 et suiv.

2. *Revue des Cours*, 1907-08, II, 66 et suiv.

de la religion : c'est la thèse de Michelet ¹, et c'est la thèse de Vuillot ²; c'est la thèse de la Compagnie du Saint-Sacrement, du curé Roullé, de l'archevêque Hardouin de Péréfixe, et c'est la thèse de ceux qu'on a successivement appelés des « libertins, » des « philosophes, » des « libéraux, » des « libres penseurs » et des « anticléricaux ». Et c'est enfin la thèse de critiques autorisés, qui semblent bien exempts de tout parti-pris, comme Jules Lemaître et Faguet ³.

Enfin, car il faut bien que toutes les opinions soient représentées, il y a ceux qui, sans tant raffiner, acceptent purement et simplement, avec M. Doumic ⁴, les déclarations réitérées de Molière. Pour eux, on n'a pas le droit d'accuser Molière de mentir; on n'a pas le droit ou de supprimer le rôle de Cléante ou « d'en prendre et d'en laisser » arbitrairement; on n'a pas le droit enfin de voir en Orgon le « dévot en soi » : il est dévot, mais il est borné, à la fois faible et entêté; c'est comme borné, faible et entêté qu'il est ridicule, non comme dévot. Nous ne pouvons donc trouver « aucune raison solide pour étayer cette intention de Molière d'attaquer la religion »; il ne l'a jamais eue, il ne pouvait pas l'avoir. « *L'Impos- teur* est une pièce contre l'hypocrisie et l'imposture et, dans *Tartuffe*, ceux à qui on fait la guerre, ce sont les tartuffes ».

1. Voir tout le début de son XII^e volume, et la façon dont il expose la lutte de Molière et de Madame contre le parti dévot.

2. Molière et Bourdaloue. — C'est aussi la thèse de Coquelin (*Tartuffe*) : Tartuffe est sincère; c'est en cela qu'il est dangereux : « c'est l'Église tout entière à sa proie attachée ».

3. Faguet, avec des réserves (*Propos de théâtre*, I, 188 : « Molière n'aurait pas été fâché de l'abus qu'on peut faire de *Tartuffe* contre la religion »; mais n'en faisons pas trop un penseur); Lemaître, sans réserves (*Contemporains*, VII, 388, et surtout *Impres- sions de théâtre*, IV, 44). Dans le même sens abondent Rémy de Gourmont (*Molière et l'Église*, dans *Promenades littéraires*, III, 244), surtout M. Paul Souday et beaucoup d'autres. — M. Donnay (*Molière*, 253) parle seulement de sa haine profonde contre « l'exagération de la piété, même sincère. » M. Paul Bourget (suivant en cela le Sainte-Beuve des *Portraits littéraires*, II, 7, qui attribue à Molière « un fonds de religion modérée, sensée, d'accord avec la coutume du temps ») voit dans les déclarations de Cléante la véritable pensée de l'auteur (*Illustration*, 14 janvier 1922). — Lire aussi Jean Monval, *Molière et l'Église*, dans *Les Lettres*, 1^{er} mai 1922.

4. Correspondant, 25 mars 1890. Voir aussi abbé Hurel, *Les orateurs sacrés à la Cour de Louis XIV*. — Telle était l'opinion de M. le Duc, fils du grand Condé; écrivant à la reine de Pologne, le 18 septembre 1665, il lui parlait des pièces nouvelles « d'un comédien nommé Molière, qui a autant d'esprit que l'on en peut voir », et entre autres d'une « comédie faite contre de certaines gens qui font des pièces à tout le monde sous prétexte de dévotion et que l'on connaît pour être des hypocrites. » (cité par Gaumont et Chouville, *Mercur de France*, 1^{er} janvier 1922, p. 59).

2011

Polukha
(correspondance)

Gaumont

Voilà le problème à résoudre. Molière, dans le *Tartuffe*, a-t-il attaqué les jésuites? les jansénistes? la Compagnie du Saint-Sacrement? le parti dévot, austère et ennemi du théâtre? les vrais dévots eux-mêmes et, avec les vrais dévots, la religion qu'ils représentent? ou enfin les hypocrites de religion? — On ne peut pas répondre à la question ainsi posée; car elle est mal posée.

Il n'y a pas *UN Tartuffe*. On en connaît trois états; mais, comme les deux derniers ne diffèrent en somme que par des détails, mieux vaut dire ici qu'il y a *DEUX Tartuffe* : la pièce (*Tartuffe*) en trois actes et la pièce (*Tartuffe*) en cinq actes, dont le *Panulphe* n'est qu'un « état » provisoire. Il n'est pas évident de soi que la comédie en trois actes de 1664 et la comédie en cinq actes de 1667-69 soient animés de la même inspiration, traduisent les mêmes intentions, reflètent les mêmes dispositions morales. Il faut donc les étudier séparément.

On a vu comment, pour Sainte-Beuve, Molière aurait attaqué les jésuites. Il faut l'avouer, le Molière qu'à ce propos dépeint le grand critique, — ce Molière sérieux, triste, « plus triste que Pascal »! au cœur chaleureux rempli d'amour pour l'humanité, à l'âme prodigue et dévouée, « pourvu de ce pathétique intérieur, de ce sombre, de ce triste amer, presque autant que Shakespeare lui-même a pu l'être », — ce Molière-là est terriblement romantique et terriblement invraisemblable¹. Ce n'est pas ainsi que son histoire vraie, débarrassée des enjolivements légendaires, le fait apparaître. Honnête homme assurément, esprit droit, on ne voit pas qu'il ait des parties de héros. Il sait se trouver des protecteurs, les flatter, les amuser, se conserver leurs faveurs. Très désireux de réussir, il sait esquiver plutôt que heurter de front les obstacles. Aux objections, aux critiques, aux attaques, il oppose de bonnes raisons, quand il en a, et, quand il n'en a point de bonnes, de mauvaises, qu'il essaye de faire passer pour bonnes : celui qui, avec tant d'innocence, n'a même pas compris les équivoques que les malintentionnés ont voulu découvrir sous le *le de l'École des Femmes*, ne manifestait guère ce jour-là, ce « fonds d'admirable

1. Et aussi comme parti d'opposition politique. Voir Michelet; et Baumas, *Molière et les Dévots*, chapitre VIII.

2. Voir là-dessus de justes réflexions d'Haraszti, *Revue d'histoire littéraire*, 1895, IV, 292 et suiv.

franchise » que Sainte-Beuve loue si fort en lui. Et ce serait cet habile homme qui aurait eu un sursaut d'indignation à la lecture des *Provinciales*? Et cette indignation aurait été si profonde qu'à six ou sept ans de là, il aurait un beau jour fourbi son armure de don Quichotte, pour charger contre la morale jésuitique et pourfendre le casuisme? Celui qui a su se faire si bien venir à la cour, et qui ne semble pas avoir trop souffert des compromissions inévitables de la vie de cour, se révélerait tout d'un coup animé de « ces haines vigoureuses que doit donner le vice aux âmes vertueuses »? Il apparaîtrait en Alceste? C'est oublier que, quand il a dépeint Alceste, il entendait bien faire rire de cet « atrabilaire. »

Et puis, quelle preuve y a-t-il que Molière, ancien élève des jésuites, ait gardé d'eux un mauvais souvenir? Parmi toutes les formes du catholicisme en son temps, celle qui devait le plus lui plaire, c'était assurément le catholicisme des jésuites. N'est-ce pas à cet ordre que les austères, — les adversaires-nés du théâtre et de Molière, — reprochaient ses condescendances aux faiblesses humaines, ses concessions à la mondanité, ses adoucissements à la sainte rigueur des vieux âges? N'est-ce pas entre tous l'ordre qui comptait le plus d'écrivains fleuris, raffinés, amoureux des belles lettres, indulgents à la « comédie » même, qu'ils accueillaient dans leurs collèges? En les attaquant, Molière aurait commis la pire des maladresses : il aurait tiré sur ses propres alliés.

Enfin, et surtout, où sont-elles, les allusions aux jésuites dans le premier *Tartuffe*, dans les trois premiers actes du *Tartuffe* actuel? Le souvenir des *Provinciales* n'apparaît qu'aux quatrième et cinquième actes. Pour le retrouver plus tôt, Sainte-Beuve est obligé de subtiliser : « Tartuffe, au fort de sa tendre tirade, s'écrie :

Mais enfin, je connus, ô beauté tout aimable,
Que cette passion peut n'être point coupable,
Que je puis l'ajuster avecque la pudeur.

D'où a-t-il connu cela, je vous prie, sinon par le casuiste de Pascal »?
— Il a pu le connaître par la Macette de Régnier :

Le péché que l'on cache est demi-pardonné....
Le scandale, l'opprobre est cause de l'offense....
Qui peut dire que non ne pèche nullement.

C'est en effet le secret qui, pour Tartuffe, ajuste sa passion avec

la pudeur. Mais, si Molière avait voulu dénoncer ici le jésuite, pourquoi n'aurait-il pas précisé l'allusion? — Ailleurs, quand Sainte-Beuve prétend retrouver le souvenir du P. Le Moyne, il le retrouve en effet; mais c'est que préalablement il l'a mis, en refaisant la pièce à sa façon : « Si Tartuffe avait un peu plus le temps de s'étendre,... on le verrait pratiquer plus à la lettre les principes de *La Dévotion aisée*..., on le verrait..., on le verrait... » C'est trop commode. Enfin, Sainte-Beuve, obligé de confesser que Tartuffe apparaît d'abord comme un rigoriste, c'est-à-dire tout l'opposé du « jésuite » traditionnel, s'en tire en répondant : « Molière a voulu dépayser ». Avec une pareille méthode, si nous supprimons arbitrairement les choses qui nous gênent, nous identifierons à peu près qui nous voudrions avec qui nous voudrions. Si Molière avait eu l'intention d'attaquer les jésuites, il aurait dû s'y prendre de manière qu'on les reconnût. Il aurait dû montrer nettement le casuiste dans Tartuffe : en 1664, il ne l'a pas fait. Il n'aurait pas dû ajouter à son portrait des traits qui précisément empêchassent de reconnaître en lui un tenant de la morale relâchée : dès 1664, il l'a fait. Donc il ne visait pas les jésuites.

Qu'il ait visé les jansénistes, je ne le crois pas davantage. On parle d'eux justement parce qu'ils font profession d'une morale austère. Mais ils ne sont pas les seuls : les confrères de la Compagnie du Saint-Sacrement, leurs adversaires, ne sont pas moins rigoristes, et tous ceux qui se rangeaient autour de la reine-mère dans le « parti des saints » n'étaient pas nécessairement affiliés à Port-Royal. Le costume de Tartuffe lui est imposé par le rôle même qu'il joue; et les solitaires n'avaient pas le monopole des vêtements sombres et sans dentelles. Si Louis XIV les a reconnus, c'est qu'à ce moment-là il confondait volontiers avec les jansénistes tous ceux qui censuraient sa conduite privée. Mais, surtout, les amis de Port-Royal, qui se sont fait lire le premier *Tartuffe*, n'y ont pas, eux, reconnu les « Messieurs »; et Dieu sait pourtant s'ils étaient chatouilleux, quand étaient mis en cause les « défenseurs de la vérité. » Enfin pourquoi Molière aurait-il changé d'idée et, en 1667-69, transformé son janséniste en un casuiste?

Serait-ce alors des confrères du Saint-Sacrement qu'il s'agirait? Je ne le crois pas non plus. Sans doute un des rapprochements que fait M. Allier est assez curieux. Tartuffe surveille la femme

pour le mari, auquel il rend compte; ainsi les confrères dénonçaient des femmes à leur mari. A la rigueur, le trait aurait pu être inventé par Molière : la situation et le sujet l'y amenaient assez naturellement. Mais je veux qu'en effet il ait songé ici aux procédés de la Compagnie, dont il aura eu connaissance comme Guy Patin. On en peut conclure que cet observateur de la réalité y a trouvé un fait caractéristique et amusant, et qu'il l'a utilisé. Pour aller plus loin, pour conclure qu'il a mis tout vifs à la scène ceux qui lui ont fourni ce fait, il faudrait d'autres indices; et je n'en vois pas. — Comme les confrères, Tartuffe distribue des aumônes, visite les prisons, combat l'immodestie des vêtements? Naturellement. Le propre du faux dévot étant d'imiter les vrais, il n'est pas étonnant qu'il leur ressemble : « Quels gestes Molière pouvait-il donner à un hypocrite de religion, sinon les gestes usuels et courants de la dévotion et de la charité »¹? Cléante attaque les faux dévots de cour? Il est visible que nous avons là une riposte de Molière à ceux qui ont intrigué auprès du roi contre sa pièce : ceci n'était donc pas dans le texte de 1664. Le même Cléante prononce le mot « cabale. » D'abord il ne le prononçait sans doute pas en 1664, puisque le mot se trouve dans le couplet que nous venons d'écarter. Mais, l'aurait-il employé dès lors, les conséquences qu'en tire M. Allier n'en seraient pas moins exagérées. D'un bout à l'autre de son livre, il a, une fois pour toutes, pris les mots « cabale des dévots », ou « cabale, » comme synonymes des mots « Compagnie du Saint-Sacrement. » Or cela n'est pas exact. Il y a des cas où les contemporains les emploient pour désigner la Compagnie, nettement identifiée par eux; il y a des cas où ils les emploient pour désigner des coterie que nous savons, nous, tandis qu'ils l'ignoraient, être composées des confrères; mais il y a aussi des cas où ils les ont employés pour désigner les jésuites et leurs partisans, les jansénistes et leurs partisans, des dévots qui n'étaient pas de la Compagnie. A lui seul, l'emploi du mot « cabale » n'a donc point la signification que lui prête M. Allier. Quant au symbolisme final, il a tout l'air d'être imaginaire : quel rapport entre le « fait du prince », cette décision arbitraire contre un

1. Rébelliau, *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1909, p. 909. Voir la bigote sincère que dépeint Boileau, *Satire x*, vers 546 et suivants.

repris de justice, et les mesures très régulières ordonnées par le roi, les arrêts du parlement rendus contre une association illicite? L'argument que fait valoir M. Rigal n'a pas plus d'autorité. Y a-t-il la moindre vraisemblance que Molière ait connu ces instructions secrètes de la Compagnie, qu'ignoraient alors et la police, et la justice, et les ministres, et le roi? Et si, par un hasard miraculeux, il les avait connues en 1667, qu'est-ce que cela prouve pour la comédie de 1664, où ne trouvait pas place l'histoire du dépôt (IV^e et V^e actes)? Les raisons qui déterminent l'adhésion de M. Rébelliau me semblent bien moins fortes qu'à lui. Quand le bruit s'est répandu que Molière avait attaqué les dévots, quand la malignité publique a cherché à mettre des noms sous le pseudonyme de Tartuffe, elle a naturellement songé à ceux qui se distinguaient dans le monde et à la cour par leur dévotion; et c'étaient naturellement ceux-là qu'avaient remarqués et recrutés les dirigeants de la Compagnie. Il y a donc là une coïncidence très explicable. M. Rébelliau va plus loin. Il y avait un Patrocle parmi les membres de la Compagnie. C'était sans doute le père ou le frère aîné (il est mort en 1642) de Patrocle, le gendre de Mme Hansse, la victime de Charpy. Or ce dernier Patrocle, c'est Orgon. Orgon était donc, lui aussi, membre de la Compagnie. Ainsi il y a concordance entre l'intrigue du *Tartuffe*, la chronique de Tallemant, et les Archives de la Compagnie. « Comme cette concordance n'a pu être fortuite, elle nous oblige à penser qu'en composant l'*Impos- teur*, Molière a eu, sinon directement en vue, au moins à la pensée, les confrères. » Je ne vois pas nettement la « concordance¹ », et, s'il y en a une, j'aime mieux l'expliquer par le hasard : ne pas admettre sans preuves que le premier Patrocle était un proche parent du second, que le second a été affilié comme le premier, et surtout que Molière a su avec une telle précision les noms des confrères, tenus pourtant secrets. Enfin, quand M. Allier² invoque ici l'attestation de Molière lui-même, il abuse évidemment du

1. Dans *Tartuffe*, le fourbe serait de la Compagnie; dans la réalité, c'est la dupe ou plutôt un proche parent de la dupe.

2. *Revue de Genève*. — Noter pourtant que, dans cet article, *Le Problème du Tartuffe*, M. Allier atténue sensiblement la thèse de son livre, *La Cabale des dévots*. Il y déclare :

« Molière a visé, sans en connaître exactement l'organisation, le groupe d'hommes qui constituaient la Compagnie du Saint-Sacrement. »

texte. Il s'agit d'un mot du premier *Placet* : « Les originaux ont fait supprimer la copie. » M. Allier en conclut qu'au témoignage de l'auteur, il y a eu des originaux de son personnage, et que ce sont ceux-là justement qui ont intrigué contre sa pièce. Molière emploie un raisonnement de polémique tout indiqué, je dirai même : imposé. Il dit : *Je peins les mœurs du temps avec fidélité; il y a des gens qui ont fait supprimer ma comédie; ils se sont donc reconnus et ainsi se déclarent eux-mêmes les originaux de mon fourbe*. Traduire : *Il y a des gens qui ont fait supprimer ma comédie; ce sont précisément eux qu'en effet j'avais eus en vue*, c'est forcer et fausser le sens de sa phrase¹. La chose est d'autant plus inadmissible qu'on ferait ainsi avouer à Molière le contraire de ce qu'il a toujours soutenu : toujours il a juré qu'il n'avait pas « touché aux personnes » ; toujours il a repoussé les applications particulières, les « clefs » de ses comédies.

Et je suis très sensible encore à deux autres objections. A la fin de 1660, les réunions de la Compagnie avaient été interdites par le Parlement. Elle n'obéit pas, c'est entendu. Mais elle se cacha; elle se cacha si bien que jamais on ne put la surprendre, et que, précisément à l'occasion du *Tartuffe*, elle fit agir auprès du roi, qui ne se douta pas qu'elle intervenait, l'archevêque de Paris, qui ne s'en douta pas davantage. Quelle police secrète informa Molière que la Compagnie existait encore, pour qu'il jugeât bon de la stigmatiser publiquement? Comment se peut-il que lui, si bien informé par hypothèse, ne garde pas rancune à Lamoignon, membre actif de la Compagnie? qu'au contraire il fasse tomber toute sa mauvaise humeur sur l'archevêque de Paris, qui n'en est pas²? D'autre part, ce groupe qu'il aurait attaqué, on lui reproche, premièrement, d'être une société illicite, deuxièmement, de commettre des abus, comme d'enfermer des personnes sans jugement, troisièmement, de « pratiquer des cabales et des intrigues ruineuses et préjudiciables au service de l'État et du public³. » Si Molière veut discréditer la Confrérie, c'est évidemment un de ces griefs qu'il lui faut rappeler. Il n'en est pas question. Dans les trois premiers actes, il n'y a pas même un mot d'où l'on puisse induire que Tar-

1. M. Baumal (*Molière et les Dévots*, 22) interprète le *Placet* comme M. Allier.

2. Témoignage de Boileau, rapporté par Brossette.

3. *Requête* du procureur, arrêt du parlement. Voir Allier, *La cabale des dévots*, 363.

tuffe appartient à une société secrète : son Laurent n'est évidemment qu'un complice subalterne. Quand Eugène Sue veut s'en prendre aux jésuites, il sait bien s'arranger pour que, derrière son Rodin, apparaisse dans toute sa puissance démoniaque l'effroyable Société. Molière est donc bien plus maladroit qu'Eugène Sue ? Pour dénoncer une cabale, il ne trouve pas d'autre moyen que de nous montrer un isolé ?

Ou bien Molière aurait-il, comme il le déclare expressément dans son premier *Placet*, combattu... les « hypocrites ? »

Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes, en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et, comme l'hypocrisie sans doute en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux monnayeurs en dévotion...

Je ne demanderais pas mieux que de l'en croire. Mais quoi ! nous savons bien qu'il ne peut guère dire le contraire. Et puis, on ne peut pas ne pas sentir qu'il y a bien quelques habiletés sophistiques dans ces lignes. Tant qu'il reste dans les généralités, Molière parle des « peintures ridicules » par lesquelles il « attaque les vices » ; et, quand il en vient au *Tartuffe*, il substitue prestement le mot « décrier ». Il sait bien que l'objet des « peintures ridicules », y est la crédulité d'Orgon, qui n'est pas un « vice », et non l'hypocrisie de Tartuffe, qui en est un. Et ce mot « décrier » lui-même n'est guère plus exact. Un vice est décrié qui provoque l'indignation : il n'y a pas d'indignation provoquée par cette comédie si « divertissante », qui se termine en un éclat de rire. Pour mieux sentir l'astuce de ces phrases, appliquons-les à *George Dandin* : quel est le « vice » qui y est attaqué par des « peintures ridicules » ? ce n'est pas en tout cas l'inconduite d'Angélique ; l'inconduite d'Angélique y est elle « décriée » ? ce n'est pas l'impression que produit le triomphe de la coquine. Pour le *Tartuffe*, il en va exactement de même. Mais Molière était contraint d'invoquer le *Castigal ridendo mores*. Nous savons en effet quelle était une des principales objections adressées à la pièce par les dévots : c'est que les matières de religion y étaient mises sur la scène. Si Molière avait répondu :

Je n'ai eu d'autre but que de divertir, il s'attirait la riposte : On n'emploie pas les choses de la religion à divertir. Il a cru esquiver l'objection en répondant : Mais ma comédie a un but moral; elle corrige un vice dangereux. Et cette réplique lui a paru si triomphante qu'il sera tout désarçonné, quand Lamoignon lui répondra : « *Il ne convient pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion.* » Lorsque Molière plaide sa cause par des arguments d'avocat, nous ne sommes donc pas tenus de l'en croire à la lettre. — Non point que, à l'exemple de Ferdinand Brunetière, je l'accuse tout net de mensonge. Il y a un fond de vérité dans sa réponse. *Prise en soi*, la mésaventure d'Orgon peut nous mettre en garde contre les hypocrites, donc, indirectement, attaquer l'hypocrisie. *Prise en soi*, la conduite de Tartuffe peut nous faire paraître l'hypocrite odieux, donc, indirectement, attaquer l'hypocrisie. Mais la façon risible dont est représentée la mésaventure d'Orgon, l'absence d'indignation dans la peinture des intrigues et du triomphe de Tartuffe, suffisent à établir que Molière n'avait pas écrit sa comédie avec l'intention formelle « d'attaquer par des peintures ridicules » les hypocrites et l'hypocrisie. Et c'est là ce qui vicie son argumentation.

En effet, à toutes les interprétations que nous avons rencontrées jusqu'ici, à celle de Molière comme aux autres, s'oppose une objection préjudicielle. On cherche à savoir qui il a attaqué, en considérant le rôle de Tartuffe. Eh bien, Tartuffe n'est pas attaqué. En parlant ainsi, je ne songe pas à la comédie de 1664, telle que j'ai essayé de la restituer : il reste dans cette reconstruction de l'hypothétique et de l'incertain. Je songe à cette même pièce, telle que les faits et les témoignages nous la font voir. C'est une comédie « fort divertissante », où le personnage ridicule, représenté par Molière, est Orgon, où Tartuffe n'est pas ridicule (même maintenant, dans les trois premiers actes de la pièce remaniée pour lui faire jouer un plus vilain rôle, il ne l'est pas vraiment), où le dénouement du troisième acte nous montre un dupé grotesque, qui, de lui-même, livre ses biens et sa femme au fourbe triomphant, et le supplie de les accepter, et est inondé de reconnaissance parce qu'il les accepte. Dans ces conditions, et quoi que Tartuffe représente, comment peut-on dire que la pièce est dirigée contre lui? Autant vaudrait presque dire que les *Fourberies de Scapin* sont

écrites pour « décrier » Scapin; autant vaudrait, en tout cas, dire que *George Dandin* est écrit pour « décrier » Angélique. Et se demander alors ce qui est condamné en *Tartuffe*, a presque autant de sens que de se demander ce qui est blâmé en Angélique, ses infidélités, son cynisme, ses ruses, ou son orgueil nobiliaire. Non! dans la pièce de 1664, *Tartuffe* n'est pas le personnage visé, puisque le rire des spectateurs exclut l'indignation, et qu'on ne rit pas de lui, mais de sa dupe¹.

C'est ce qu'a bien vu Ferdinand Brunetière². Et c'est pourquoi il a rappelé que toute la pièce roule sur Orgon, qu'Orgon tient la scène depuis le premier acte jusqu'au dernier, que « c'est à lui, par conséquent, si l'on y veut voir clair, qu'il faut demander, autant qu'à *Tartuffe*, le secret de Molière. » On sait déjà ce qu'il en a déduit : Molière attaquait la vraie dévotion. Je crois bien que, pour sa thèse, à lui, M. Lefranc aurait eu tout intérêt à employer la même méthode. Selon l'érudit professeur au Collège de France³,

Dans *Tartuffe*, Molière n'a visé en particulier ni les jansénistes, ni les jésuites, ni les casuistes, ni les faux dévots, ni les hypocrites, ni les confrères du Saint Sacrement, ni une cabale précise de dévots, ni les directeurs de conscience, ni tels autres encore, mais bien tous ceux, groupés ou non, qui venaient de se poser comme adversaires de son art et de sa personne; tout ceux en un mot qui, répudiant la vieille liberté, la vieille joie française, avaient dit anathème aux plaisirs les plus naturels et en première ligne à la comédie. Il se servait de la scène elle-même pour montrer à tous les yeux les ravages de la dévotion intransigeante et la part d'hypocrisie forcée qu'elle comportait, la nature humaine demeurant incapable de réaliser cet idéal de perfection rigoriste et d'austérité. Il fait voir que les contempteurs de la nature et de ses plaisirs ne peuvent que se conformer, dans la pratique, aux instincts qu'ils condamnent si rudement et si faussement chez les autres.

Mais il n'a pour appuyer son opinion que la scène du mouchoir et l'incartade de Laurent rompant l'autre mouchoir, celui de la *Fleur des saints*. Que n'invoque-t-il le personnage de Mme Pernelle? Voilà bien celle qui, fondée sur les leçons du saint homme,

1. C'est d'Orgon que riaient les spectateurs de 1669. Cela me semble ressortir des paroles de Robinet, *Lettre* du 9 février : « On vit en riant à tous coups — Ce *Tartuffe*, cet hypocrite, — Lequel, faisant la chattemite, — Déguise sa malignité — *Et trompe ainsi, séduit, abuse, — Le simple, la dupe, la buse.* »

2. La *Philosophie de Molière* dans *Études critiques*, IV. — Cf. Faguet, *Rousseau contre Molière*, 128 et suiv.

3. *Revue des Cours*, 1907-08, II, 67.

condamne longuement, amplement, la vie mondaine et ses plaisirs, et cela dès l'exposition. Que n'invoque-t-il le personnage d'Orgon ? Voilà bien celui qui, d'après les enseignements du saint homme, s'est détaché de toutes les affections naturelles et de tous les sentiments humains. De ces deux bigots, la ridicule étroitesse d'esprit discredite assurément les doctrines qu'ils embrassent.

Quoique la thèse de Ferdinand Brunetière et celle de M. Lefranc en arrivent à coïncider, je crois qu'il faut les examiner séparément. Il subsiste malgré tout une grande différence entre attaquer consciemment, de parti pris, la dévotion véritable, et l'attaquer presque inconsciemment, sans l'avoir voulu, par une conséquence qu'on n'a même pas prévue, et que peut-être on ne voit point.

Donc, pour Ferdinand Brunetière, Molière, disciple de Rabelais, de Montaigne, et sinon de Gassendi, au moins des Gassendistes, est le tenant de la « philosophie de la Nature ». Il est par suite foncièrement ennemi de la religion. Non pas peut-être qu'il lui reproche de vouloir imposer ses dogmes à l'esprit. Non pas qu'il lui en veuille, à la Lucrèce ou à la Voltaire, d'avoir fait le malheur des hommes dans l'histoire. Non pas même qu'il en rejette la morale générale. Mais, ce qu'il n'en accepte pas, « c'est ce qui s'oppose à la philosophie dont il est ; c'est le principe sur lequel toute religion digne de ce nom repose ; et c'est la contrainte surtout qu'elle nous impose. La religion nous crie que la nature humaine est corrompue, que nos sentiments naturels sont la racine de tout mal, qu'il faut les combattre en nous » ; et Molière, lui, « croit précisément le contraire ». Ceux qu'il attaque et qu'il raille, ce sont tous ceux qui fardent la nature, qui sortent de la nature, qui affectent la prétention de gouverner et de réduire la nature. « Inversement, tous ceux qui suivent la nature, la bonne nature, les Martine et les Nicole, son Chrysale et sa Mme Jourdain, Agnès, Alceste, son Henriette, avec quelle sympathie ne les a-t-il pas toujours traités¹ ! »

A cette argumentation, j'aurais bien quelques observations de détail à présenter². Je ne vois pas trop comment sortent de la nature les « marquis ridicules » ou les « bourgeois qui veulent faire les gentilshommes ». La nature exclut-elle les « turlupinades » ?

1. Voir surtout pages 212 et suiv., 184 et suiv.

2. Cf. Baumas, 197 et suiv. Voir aussi Haraszti, *Revue d'histoire littéraire*, IV, 293 ; et Faguet, *En lisant Molière*, 103-123, *Rousseau contre Molière*, 300 et suiv.

et est-ce bien elle qui a établi la distinction entre bourgeois et gentilshommes? Je ne vois pas trop comment Martine suit la nature : le beau mérite de dire « je parlons » ou « cheux nous »! Je ne vois pas que Molière nous propose également comme modèles Chrysale et Henriette : il est indulgent au gros bon sens du père, mais c'est la fille qui représente, avec Clitandre, la vraie sagesse. Je ne vois pas qu'Orgon soit devenu ridicule en devenant dévot. Il était dévot avant de connaître Tartuffe, puisqu'il allait à l'église « tous les jours »; et à ce moment-là, il était « sur le pied d'homme sage. » Il n'est ridicule que pour s'être laissé envoûter par un fourbe. Et enfin, quand je lis qu'Alceste « suit la bonne nature », je trouve que c'est attacher une importance bien grande à un mot qu'il dit en passant, pour mieux blâmer le mauvais goût d'Oronte. — Mais c'est le postulat fondamental lui-même que je ne puis accepter. J'ai beau relire les pièces de Molière¹, je n'y vois que la morale du bon sens et de la raison, de l'adaptation à la vie sociale et aux nécessités qu'elle impose, du juste-milieu. Or c'est tout justement celle qu'il prêche dans *Tartuffe* :

Les hommes, la plupart, sont étrangement faits!
 Dans la juste nature on ne les voit jamais;
 La raison a pour eux des bornes trop petites;
 En chaque caractère ils passent ses limites,
 Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
 Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Cette doctrine, raisonnable, modérée et pondérée, du juste-milieu s'accorde-t-elle vraiment avec la morale chrétienne²? Peut-on, sans les fausser, l'une ou l'autre ou l'une et l'autre, concilier cette sobre sagesse avec la « folie de la croix »? Beau problème pour les métaphysiciens et les théologiens. Mais je n'ai pas à le résoudre ici. Il me suffit qu'en fait, au xvii^e siècle, on croyait

1. Pour l'École des Femmes en particulier, voir *Débuts de Molière*, 206 et suiv.

2. Faguet (*Propos de théâtre*, I, 179 et suiv.) admet qu'« il n'y a pas esprit plus étranger à tout sentiment religieux que celui de Molière. » (Voir aussi *Rousseau contre Molière*, 218 et suiv.) Je voudrais savoir comment ce comique pouvait, dans ses comédies, témoigner de ses sentiments religieux. Et je voudrais bien qu'on me citât les auteurs de comédies classiques contemporains, antérieurs et postérieurs, qui l'ont fait. Ils ont donc été tous « étrangers à tout sentiment religieux »? — Je ne crois pas d'ailleurs qu'on puisse conclure à sa piété des quatrains religieux qu'il a composés vers 1665 (*Édition des Grands Écrivains* IX, 580).

parfaitement les pouvoir concilier. Saint Thomas d'Aquin avait, une fois pour toutes, adapté la philosophie d'Aristote aux doctrines chrétiennes. On le suivait sans scrupules. Et la *Morale à Nicomaque* était étudiée dans toutes les classes de philosophie, sans qu'aucun des prêtres qui la commentait songeât à s'en scandaliser¹. Quelle raison avons-nous de supposer que Molière, lui, vît une opposition entre sa morale et la morale catholique? Aucune². Je n'invoquerai pas ici le témoignage que Tralage a rendu à son genre de vie chrétien; la date en est incertaine. Je ne rappellerai pas qu'un an avant sa mort, il avait fait ses Pâques, et qu'il a été soigné, lors de son agonie, par deux religieuses recueillies chez lui : cela se passe en 1672 et 1673, et nous sommes en 1664-69. Je veux admettre qu'il fût alors un chrétien très tiède et même suspect; mais conclure de là à une hostilité contre la religion, consciente, déclarée, appuyée sur des conceptions philosophiques, c'est faire une hypothèse gratuite. D'ailleurs, Molière a un répondant, Boileau. Sans doute, Boileau, dans sa jeunesse, a été assez mêlé au monde libertin³; et, non loin de la quarantaine, on le voit encore à de joyeux soupers, assis entre la Champmeslé et Ninon de Lenclos. Mais, plus tard, il est devenu dévot; il a écrit son *Amour de Dieu*, et il était « à la joie de son cœur » de ce que les jansénistes eussent adopté ces vers; Racine citait sa foi en exemple et en modèle à son fils⁴. Or ni le jeune ni le vieux⁵ Boileau, ni celui qui eût pu (peut-être?) excuser Molière d'attaquer les vrais dévots, ni celui qui lui en eût fait un grief, n'ont jamais un instant admis cette hypothèse.

1. Et si Molière avait été Gassendiste, il ne s'en suivrait nullement qu'il fût irréligieux. Le prévôt de Digne, — dont la vie ecclésiastique a été irréprochable, — avait précisément tenté de faire avec la philosophie d'Épicure ce que saint Thomas a fait avec la philosophie d'Aristote. Il en avait christianisé la physique et la morale, en admettant que les atomes étaient contingents, en substituant la volonté créatrice de Dieu au hasard, en proclamant l'immortalité de l'âme, en expliquant que, si la recherche du bonheur est le but de l'homme, ce bonheur consiste en la vertu. — Cf. Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, III, 205.

2. Rigal, *Molière*, I, 236.

3. Je cède peut-être trop ici. La première rédaction de la satire 1, commencée par Boileau à dix-neuf ans, exprime une morale austère et fondée sur la religion traditionnelle.

4. *Lettres de Racine à son fils*, 14 avril, 21 juillet 1698.

5. Voir la note manuscrite de Boileau pour répondre à celles de l'abbé Guéton : « La comédie intitulée le *Tartuffe*, faite par Molière contre les faux-dévots... » (Laverdet, *Correspondance de Boileau et de Brossette*, 472).

Et qui pouvait mieux que Boileau connaître les dispositions morales et les intentions vraies de son ami intime?

Reste alors la thèse de M. Lefranc : *Tartuffe* serait une conséquence et un épisode de la controverse théologique sur la comédie, une « manifestation directe de la lutte entre l'ascétisme chrétien et la nature »; Molière y attaquerait les « rigoristes ¹ ». Si cela était, pourquoi Molière ne l'eût-il pas dit? Il admet bien qu'il a traité sur le théâtre de questions religieuses, puisqu'il se flatte d'avoir combattu l'hypocrisie. Serait-il beaucoup plus dangereux de dire : *Je défends la religion contre ceux qui la compromettent et la rendent odieuse, contre ceux qui, par la recherche d'une perfection vaine, manquent à leurs premiers devoirs, à leurs devoirs d'état?* On sait de quel ton il a raillé le curé Roullé. Que ne signale-t-il, au moins en passant et par une légère allusion, l'accord du « zèle charitable » de ce « galant homme de bien » avec les sévérités de Mme Pernelle et d'Orgon? Si cela était, pourquoi Molière ne se justifierait-il pas avant tout d'avoir caricaturé ces deux personnages? Pour le rôle de Tartuffe lui-même, il avait pris la précaution de l'appeler « hypocrite », « imposteur ». Mais Mme Pernelle et Orgon sont sincères, eux, sincères et ridicules. Il ne songe même pas à s'en excuser : preuve que ni ses ennemis ni lui n'ont pensé qu'ils étaient ridicules en tant que dévots, mais seulement en tant que dupes. Enfin, si cela était, la tactique de Molière serait-elle bien adroite? Il y a, parmi les rigoristes, des hommes dont la bonne foi est évidente, un curé Olier naguère, un évêque Pavillon maintenant. Ceux-là ne sont pas suspects d'hypocrisie; toute accusation d'être des Tartuffes lancée contre eux est si évidemment fausse qu'elle en devient inopérante. Or ce sont ses ennemis les plus dangereux. Molière prétend-il les atteindre par des coups qui frappent visiblement à côté?

D'ailleurs tous les motifs qu'on allègue pour expliquer sa rancune contre les rigoristes et sa crainte de leur triomphe me paraissent ou discutables ou exagérés ². L'Illustre-Théâtre aurait dû quitter sa première salle du jeu de paume des Métayers, puis Paris même, à cause de la lutte qu'aurait menée contre lui le curé Olier

1. *Revue des cours*, 1907-08, II, 66.

2. Voir surtout Baunial, 105 et suiv.

de la paroisse Saint-Sulpice. C'est l'historien de M. Olier, qui l'atteste, et il ajoute que Molière attendit, pour revenir à Paris, la mort de son redoutable ennemi ¹. Est-ce bien sûr? N'avons-nous pas là l'exagération d'un biographe qui vante son héros, lui attribue tout ce qui s'est fait de bien en son temps et le rehausse par la grandeur même des adversaires qu'il lui oppose? En fait, personne ne confirme ce témoignage, pas même Chalussay, si bien informé, pas même André Maréchal, l'ami et le confident des associés de l'Illustre-Théâtre ². Puis, quand Molière passa du quartier Saint-Sulpice au quartier du Marais, il rencontra le même insuccès. « Peut-être, dit M. Baupal, y fut-il poursuivi par M. Olier et ses terribles limiers ». Hypothèse! et l'on ne voit pas comment M. Olier eût pu empiéter ainsi sur le domaine d'un de ses confrères.

Molière, en province, rencontra l'hostilité des dévots ³. — Oui; mais il en triompha sans peine, grâce à la protection de Conti. — Mais cette protection même de Conti lui a été enlevée, par l'intervention de l'évêque d'Aleth. Conti a retiré à la troupe l'autorisation de porter son nom; il a abandonné et sans doute chassé Molière. — Oui. Et sur le moment, le coup dût lui paraître terrible. Mais il faut voir la suite. C'est à cause de ces mesures que Molière quitta le Midi, qu'il vint à Lyon, à Rouen, puis à Paris. Si Conti l'avait gardé, peut-être serait-il toujours resté en Languedoc et en Provence; il s'y serait en tout cas attardé. Combien de fois, plus tard, dut-il bénir cette heureuse épreuve, qui a peut-être causé, qui a certainement hâté son retour à Paris et, par là, ses succès, sa prospérité matérielle, sa gloire! On nous dit que Molière est rancunier. Je n'ai pas cette impression. Il est combatif; il a la dent dure contre ceux qui lui font guerre ou concurrence. Mais je suis frappé de voir comme il s'est facilement réconcilié avec Ribou, avec Visé, avec Boursault, avec Robinet. Quelle preuve a-t-on qu'il ait gardé contre les seuls dévots une haine durable?

Ses premiers succès ne lui ont valu que des querelles purement

1. Faillon, *Vie de M^r Olier*. Voir Jean Gaument et L. Chouville, *Ninon, Molière et les dévots dans Mercure de France*, 1^{er} janvier 1922; Rébelliau, *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1909, p. 906 et suiv.

2. Voir *Jeunesse de Molière*, 119 et suiv.; 138 et suiv.

3. *Ibid.* 199 et suiv.; Gazier, *Mélanges de littérature*, 1 et suiv.

littéraires¹. Mais voici qu'avec *L'École des Femmes* tout change. On soulève maintenant des accusations d'immoralité, d'impiété. Pourquoi? C'est que les dévots, la Compagnie du Saint-Sacrement, sont intervenus. Le fils de Boursault a témoigné plus tard que, si son père avait écrit *Le Portrait du peintre*, c'était pour « obéir à ceux qui l'y avaient engagé et à qui il ne pouvait rien refuser² ». Ceux-là, c'étaient sans doute les confrères du Saint-Sacrement. « Le 31 décembre 1662, Loret déclare qu'on lui a ordonné de ne point parler de la pièce : d'où venait l'ordre qu'on avait donné au gazetier³? » De la Compagnie du Saint-Sacrement. — Il n'est pas exact qu'on ait défendu à Loret de parler de *L'École des Femmes*. Le 31 décembre, à propos de *Persée et Demetrius* de Thomas Corneille, il écrit :

Je n'avais plus l'intention — De jamais faire mention — D'aucune œuvre grave ou grotesque — Dans notre gazette burlesque. — Je n'ai parlé, ni bas ni haut, — Ni de Boyer, ni de Quinault, — Qu'un feu tout différent inspire, — Dans leur belle façon d'écrire, — L'un étant net, tendre et galant, — Et l'autre, héroïque et brillant. — Je n'ai point parlé de Molière, — Dont admirable est la manière, — Ni de Prade, le fort esprit, — Dont on voit maint savant écrit, — Ni d'autres excellents génies, — Exaltés dans les compagnies. — Ainsi m'était-il ordonné — Par un avis qu'on m'a donné; — Mais la pièce du dit Corneille — Est un ouvrage si parfait — Que, par le mérite du fait, — J'en ai dit ici quelque chose.

Je ne sais de quelle pièce de Quinault il s'agit : peut-être d'une reprise d'*Agrippa, roi d'Albe*, ou le *faux Tiberinus*, jouée l'année précédente. Mais le *Tonnaxare* de Boyer est du 17 et l'*Arsace* de Prade du 3 novembre. L'ordre en question est donc antérieur de près de deux mois à *L'École des Femmes*. Ainsi il ne la vise pas particulièrement. Et même cet ordre semble levé cinq jours après la première : cette première n'a donc point provoqué de scandale qui redoublât les sévérités des ennemis du théâtre. Il est au moins incertain que ce soient des dévots qui aient invité Boursault à écrire contre Molière : les grivoiseries appuyées que Boursault se permet à propos du *le* semblent prouver qu'il ne cherchait pas à complaire à des gens bien prudes. Pourquoi ne pas admettre l'hypothèse que

1. Je ne crois pas du tout, contrairement à M. Baupal (p. 136, et suiv.), que Sganarelle rappelle de près ou de loin les dévots. En tout cas on ne voit point qu'aucun dévot se soit reconnu en lui.

2. Cf. Baupal, 143.

3. Rigal, *Molière*, I, 233, note.

les faits eux-mêmes suggèrent : que l'auteur du *Portrait du peintre* a cédé aux instances des comédiens de l'Hôtel, qui le jouaient, et desquels par conséquent dépendait sa fortune littéraire? Dans toute la guerre de plumes qui a suivi *L'École des Femmes*, on ne voit apparaître que de purs gens de lettres et des acteurs. De quel droit supposer qu'il y a derrière eux des inspireurs cachés? N'a-t-on pas vu ¹ les efforts qu'un Visé a faits pour coaliser contre Molière tous ceux auxquels on pouvait dire que ses railleries les atteignent directement ou indirectement? Aux critiques, aux auteurs, aux femmes, aux comédiens, aux gens de qualité, il aura, — et ses associés auront comme lui, — essayé d'adjoindre les dévots. En voici même, sinon une preuve, du moins deux commencements de preuve. Personne, parmi ceux qui ont écrit contre *L'École des Femmes*, n'a remarqué que les stances du mariage sont la parodie des vers où Desmarets de Saint-Sorlin a traduit l'*Institution à Olympe* de saint Grégoire de Nazianze². C'est tout naturel, si nous avons là de simples gens de lettres, peu au courant de la patrologie grecque, et peu intéressés par les ouvrages d'édification de Saint-Sorlin converti. Mais des dévots, les pieux laïques et les ecclésiastiques de la Compagnie du Saint-Sacrement, comment ce fait leur eût-il échappé? Bien plus, Desmarets lui-même est un des membres les plus actifs de la société; il vient de se distinguer en perdant le malheureux Morin, brûlé, en partie grâce à lui; et il n'aurait pas reconnu ses vers, donc le texte de saint Grégoire, dans les stances? et il n'aurait pas signalé cette audacieuse profanation? En second lieu, l'historiographe du Saint-Sacrement rappelle, à l'éloge de la Compagnie, la part qu'elle a prise à la campagne contre le *Tartuffe* : pourquoi ne signalerait-il pas celle qu'elle aurait prise à la campagne contre *L'École des Femmes*? Je crois donc qu'ici les dévots sont bien innocents. Je croirais que c'est la querelle de *L'École des Femmes*, les dénonciations des prétendues impiétés de Molière, qui ont attiré leur attention sur lui et provoqué leurs intrigues contre le *Tartuffe*.

Reste que les dévots combattaient le théâtre; que Molière pouvait craindre leur succès et que, pour se défendre, il les aurait atta-

1. *Débuts de Molière*, chapitre x, surtout p. 231. — Voir au contraire Baupal, 143 et suiv.

2. Lanson, *Revue Bleue*, 2 décembre 1899; *Débuts de Molière*, 195.

qués. — Est-il possible que Molière ait vraiment craint le triomphe des rigoristes? Il sait bien que le roi, que la cour, aiment le théâtre. Il sait bien que les reines elle-mêmes ne s'y déplaisent point. Il vient de faire agréer à Anne d'Autriche la dédicace de la *Critique*. Il n'a donc guère de raison d'être inquiet. On remarquera d'ailleurs qu'il fait allusion à la controverse sur le théâtre, seulement en 1669, dans sa *Préface*, une fois la bataille gagnée. Mais partout ailleurs, dans ses deux *Placets*, il ne parle jamais que de sa pièce à lui; jamais il ne donne à entendre qu'en l'attaquant on attaque l'existence même du théâtre, argument assez fort sur l'esprit du roi, qui, à ce moment-là, nous le savons, aimait, entre tous, les divertissements scéniques.

Toutes les autres interprétations se trouvant exclues, il n'en reste plus qu'une. Molière a pu faire fléchir la stricte vérité, quand il s'est vanté d'avoir *attaqué* l'hypocrisie dans le premier *Tartuffe*. Mais ce qui était vrai du moins, c'est qu'il y avait *peint* un hypocrite, un imposteur, sans aucune intention agressive contre qui que ce soit, jésuites, jansénistes, Compagnie du Saint Sacrement, dévots rigoristes ou simples dévots, et hypocrites mêmes. Quel était son but? de faire rire, tout simplement. Il a montré Orgon dupé par Tartuffe, pour faire rire, comme il a montré George Dandin berné par Angélique, pour faire rire. Se demande-t-on : Molière attaque-t-il Dandin? Molière attaque-t-il Angélique? Non certes; on n'a pas le temps de s'interroger ainsi : on rit. De même, le 12 mai 1664, on a ri à Versailles, sans songer plus loin : cette comédie « fort divertissante » ne comportait pas qu'on songeât plus loin.

Ce qui est vrai du *Tartuffe* de 1664 ne l'est plus du *Tartuffe* de 1669. Là, Molière se défend, et, pour se défendre, il attaque. Il attaque, quand il prête à Cléante des paroles sévères contre les « dévots de place », qui « par le chemin du ciel courent à leur fortune », qui, « demandant chaque jour et prêchant la retraite au milieu de la cour », font des « cabales » et des « intrigues ». Cela n'a aucun rapport avec l'histoire de Tartuffe, dans la famille bourgeoise¹

1. Il me paraît tout à fait invraisemblable, malgré Livet (*Moliériste*, I, 336), qu'Orgon soit gentilhomme et homme de cour. Quoi qu'en pense l'érudit commentateur, des bourgeois ont bien pu se distinguer pour le service du roi pendant la Fronde. Orgon était d'ailleurs riche : voir la description de son habit dans Soulié, *Recherches sur Molière*, 275.

d'Orgon; cela ne se trouvait donc pas dans la pièce originelle, et vise les puissants dont les manœuvres ont forcé la main au roi. Molière attaque encore quand il introduit M. Loyal. Car, ici, on voit apparaître derrière Tartuffe je ne sais quel groupe secret qui vient à la rescousse.

Ce personnage, dit la *Lettre sur l'impôsteur*, est un supplément admirable du caractère bigot, et fait voir comme il en est de toutes professions et *qui sont liés ensemble bien plus étroitement que ne le sont les gens de bien*; parce que, étant plus intéressés, ils considèrent davantage, et connaissent mieux combien ils se peuvent être utiles les uns aux autres dans les occasions; *ce qui est l'âme de la cabale*.

Voilà encore qui ne convient plus au premier Tartuffe : Laurent n'était qu'un *complice*, comme Hélène et la Mendez dans les *Hypocrites* de Scarron. Et Tartuffe devient un casuiste. Et Tartuffe devient un repris de justice. Et le simple imposteur d'autrefois devient un scélérat redoutable.

Cette fois, à qui Molière en a-t-il? Aux vrais dévots? Il jure que non; et Cléante, avec une insistance marquée, s'efforce de distinguer les « bons et vrais », les « parfaits » dévots des charlatans et des imposteurs. On refuse d'en croire Molière. On dit avec Brunetière¹ : « Il a menti ». Et sans doute il faut logiquement en arriver là, si l'on a posé en principe, comme Brunetière, que Molière, imbu de la « philosophie de la Nature », est ennemi-né de la religion. Mais quoi! si l'on n'admet pas ce principe, — et je ne crois pas qu'il faille l'admettre, — il est bien hardi de trancher la question et contre Molière lui-même, et contre Boileau, qui plus est. — On dit encore : Que valent les distinctions de Cléante entre les vrais et les faux dévots? Les faux dévots, pour lui, ce sont ceux qui ne se cachent point de leur dévotion « comme d'une faiblesse ou comme d'un crime »; les vrais, ceux qui, « pourvu qu'ils vivent bien, laissent les autres vivre à leur guise » : « dès que la religion prétend s'ériger en guide de la vie, elle lui devient suspecte ». — Je crois que cette traduction fausse la pensée de Cléante (et celle de Balzac que Molière répète ici). Être « fanfaron de vertu », ce qu'il reproche aux hypocrites, c'est plus que « ne point se cacher de sa dévotion ». Ne point « censurer orgueilleusement toutes les actions

1. *La philosophie de Molière*. — Cf. Faguet, *Rousseau contre Molière*, 225 et suiv.

d'autrui »; ce dont il loue les vrais dévots, ce n'est point « laisser les autres vivre à leur guise » : c'est « ne point juger pour n'être pas jugés », selon le précepte de l'Évangile, c'est ne point usurper sur les fonctions des directeurs de conscience, des prêtres et des évêques. Et, lorsque Cléante ajoute, des vrais dévots, que « c'est par leurs actions qu'ils reprennent les nôtres », il entend bien qu'ils prennent la religion pour « guide de leur vie ». Alors, que reste-t-il des griefs qu'on fait à Molière? — On dit encore : Pourquoi a-t-il choisi Cléante pour porter la parole en son nom? — Parce qu'il a jugé qu'un « raisonneur », visible truchement de l'auteur, visible arbitre sans passions, aurait plus d'autorité qu'un personnage plus mêlé à l'action. — On dit enfin, et Rochemont l'a dit le premier dans ses *Observations sur le festin de Pierre* : Pourquoi n'a-t-il pas mis dans la pièce un vrai dévot¹ pour l'opposer à Tartuffe? — Mais il l'a mis! Et c'est Cléante; et Molière le dit formellement dans sa *Préface* : « Tartuffe, d'un bout à l'autre, ne dit pas un mot, il ne fait pas une action qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme et ne fasse éclater celui du véritable homme de bien que je lui oppose². » On demande vraiment à Molière l'impossible. Serait-ce par de pieuses paroles, par des gestes de religion, que son véritable dévot se distinguerait? Mais d'abord, il ne se distinguerait pas, puisque l'hypocrite en fait autant; et puis, quels cris auraient poussé les censeurs, si Cléante, en scène, eût récité des

1. Donnay, *Molière*, 241. Il voudrait « un vrai dévot, un homme pieux, sincère, bon, indulgent, libéral et intelligent ». Mais Cléante est tout cela (sauf peut-être « libéral », qui veut dire, je pense, « tolérant » : la tolérance n'a rien à faire ici). Le grief a été lancé par Rochemont (*Observations, Coll. Mol.* 10), et l'on voit qu'il a eu du succès. — Pour Faguet encore (*En lisant Molière*, 94), Cléante est un « Nicodémite. » Dans *Rousseau contre Molière* (221 et suiv.), il constate que Cléante prend ses modèles de piété en dehors de la famille d'Orgon; il y voit la preuve que cette famille n'est pas pieuse, sauf Cléante, et il en conclut que « la religion de Cléante n'est qu'une précaution prise, et après coup, contre les détracteurs de la pièce ». Mais Cléante serait bien maladroit de présenter comme vrais dévots à Orgon des ennemis de Tartuffe : comme Mme Pernelle, Orgon leur croit à tous « l'esprit fourvoyé »; il es voit sur le chemin de la perdition, par cela seul qu'ils s'opposent à l'hypocrite. Cléante ne peut donc prendre ses exemples qu'hors de la maison. Noter d'ailleurs que les passages où Damis parle du « ciel » (vers 1023, 1044, 1870) semblent révéler en lui une piété sincère.

2. Saint Evremond (*Lettre à d'Herwart* : voir *Revue d'histoire littéraire*, XXIX, 394) prend bien Cléante pour le type du dévot raisonnable. La caution, sans doute, est suspecte; mais il ne s'agit pas de savoir ce que vaut la vraie dévotion de Cléante; il s'agit de savoir si pour l'auteur et si pour des lecteurs contemporains elle est bien « vraie. »

prières ou fait des signes de croix ! Faudrait-il qu'au lieu de citer Ariston, Périandre et autres, Cléante eût dit : Le vrai dévot, c'est moi ? L'idée seule est absurde. Mais Cléante, s'il n'est pas sottement pharisien, a toutes les qualités qu'il déclare lui-même admirer dans les dévots véritables ; et il en est un, puisque, d'un bout à l'autre, il se montre sage, modéré, dévoué, charitable, qu'à la fin il conseille et pratique le pardon des injures. Que veut-on de plus ? Quand Sainte-Beuve demande : « Ce Cléante fait-il encore ses Pâques », et qu'il répond : « Je le crois. Certainement, cinquante ans plus tard, il ne les fera plus », j'en demande bien pardon à Sainte-Beuve ; mais il affirme ce qu'il ne sait pas : car cela ne ressort en rien des propos de Cléante. Et, s'il croit que Cléante « fait ses Pâques », il admet donc que Cléante est sincèrement religieux. Lorsque Molière répète, en termes si nets, si catégoriques, qu'il attaque et que ce sont les hypocrites, que ce sont les dévots fausement zélés, seul le parti-pris explique qu'on refuse de l'entendre. Ils existaient pourtant, ces hypocrites¹, puisque Bossuet, en 1665, dans son sermon sur le *jugement dernier*, s'écriait :

De tous les pécheurs qui se cachent, aucuns ne seront découverts avec plus de honte que les faux dévots et les hypocrites. Ce sont ceux-ci, Messieurs, qui sont les plus pernicioeux ennemis de Dieu, qui combattent contre lui sous ses étendards. Nul ne ravilit davantage l'honneur de la piété que l'hypocrite, qui la fait servir d'enveloppe et de couverture à sa malice. Nul ne viole la sainte Majesté de Dieu d'une manière plus sacrilège que l'hypocrite, qui, s'autorisant de son nom auguste, lui veut donner part à ses crimes, et le choisit pour protecteur de ses vices, lui qui en est le censeur. Nul donc ne trouvera Dieu juge plus sévère que l'hypocrite, qui a entrepris de le faire en quelque façon son complice.

Et Bossuet n'est pas suspect : n'a-t-il pas été de la Compagnie du Saint-Sacrement ? Ils existaient pourtant, ces faux zélés, puisque le curé Claude Joly, vers le temps de *L'Imposteur*, les stigmatisait ainsi² :

Sous ce spécieux prétexte de zèle, on n'épargne personne, on fait servir la religion contre la religion même, on abuse de son autorité ou l'on porte les autres à abuser de la leur ; on médit pieusement, on déchire dévotement, on

1. Cf. Baumal, 55 et suiv. — Il n'y a pas lieu de rappeler ici les attaques de La Bruyère contre les « dévots » : elles visent un état de choses qui date de la conversion du roi, donc postérieur.

2. Cité par Revillout, p. 269. — Voir aussi les textes cités par Lefranc, *Revue des Cours*, 1907-08, II, 298 et suiv.

se venge par le principe même qu'on se croit obligé de le faire... ; souvent, pour quelques particuliers d'une maison, on ruine des maisons entières, et, ce que je trouve de plus déplorable, souvent en offensant Dieu par ses injustices, ses médisances, ses jalousies, ses haines, ses envies, on croit rendre service à Dieu!

Et Claude Joly n'est pas suspect : n'a-t-il pas été de la Compagnie du Saint-Sacrement?

Sans doute Molière, en fait, s'est trompé quand il a pris ses adversaires pour de simples hypocrites. Nous qui les connaissons, ou du moins qui connaissons parmi eux les Confrères, nous savons bien qu'ils étaient animés d'une piété véritable. Mais quoi! Molière est un homme. Quand il s'est vu attaqué, dénoncé comme impie, alors qu'il savait bien n'avoir eu aucune intention irréligieuse, ni même aucune intention de polémique; quand il a senti de sourdes menées contre sa pièce et contre lui; quand des ennemis couverts ont, pendant quatre ans, huit mois et vingt-cinq jours, tenu en échec la bonne volonté du roi lui-même, il s'est intérieurement écrié : Quelle effroyable cabale! quelles intrigues perfides! il a pensé : Ceux qui ont combattu le *Tartuffe*, ce sont des Tartuffes. Et, dans sa rédaction définitive, il les a peints et dénoncés comme tels. — Quel auteur, en pareille circonstance, ne serait excusable d'en avoir pensé et dit autant?

IV

Il serait bien étonnant qu'une pièce écrite en deux fois (au moins) et si profondément remaniée, de sa première forme à sa dernière, eût, dans l'intrigue, dans le ton, dans le sujet même, une parfaite unité. A certaines gaucheries, on sent que l'œuvre n'est pas jaillie d'un seul jet.

On comprend mal, par exemple, comment Cléante est si peu au courant de ce qui s'est passé chez sa sœur. Il faut qu'il revienne d'une longue absence. Pourquoi Molière n'a-t-il pas trouvé moyen de le dire? ou plutôt, — c'était si facile! — pourquoi n'y a-t-il point songé? Parce qu'il a remanié sa pièce avec la préoccupation dominante de préciser sa pensée sur le fond des choses. Nous avons observé que la sortie d'Elmire, quand son mari revient après une absence de deux jours, est bien mal expliquée. Toute charmante

qu'elle soit, la scène de dépit amoureux ne laisse pas de faire longueur. Les différents plans que Dorine propose à la fin de cette scène ne servent absolument à rien, et l'on ne voit pas que Marianne, comme il était convenu, prête l'apparence d'un doux consentement au projet de son père : pourquoi nous lancer ainsi sur de fausses pistes ? On a beau dire, la façon dont Elmire s'exprime et sa brusque sortie après la dénonciation de Damis sont trop visiblement imaginées pour préparer le quatrième acte. Qu'une femme juge inutile de troubler le repos de son mari en lui rapportant les déclarations qu'elle a reçues, soit. Mais, une fois qu'il les connaît, n'est-il pas naturel qu'elle s'en explique franchement avec lui, surtout quand elle sait le pouvoir extraordinaire que le fourbe a sur sa dupe, quand le séducteur loge dans sa propre maison et que sa dignité à elle serait intéressée à l'en faire déguerpir, quand enfin le sort de sa belle-fille est en jeu ¹ ? L'histoire du dépôt tombe du ciel bien brusquement à la fin du quatrième acte uniquement, semble-t-il, pour expliquer l'intervention du roi ². Et je ne parle ni de la donation ³, — radicalement nulle, — ni de cette intervention du roi ⁴, — coup de théâtre facile : ce sont des moyens de comédie tout à fait analogues à ce mariage de comédie, par quoi se termine l'*École des Maris*, ou à cette brusque reconnaissance de comédie, par quoi se termine l'*École des Femmes*. Même en passant condamnation sur ces deux derniers détails, on voit combien la pièce a souffert des remaniements successifs, des deux

1. Voir Édouard Thierry, *Le silence d'Elmire*, dans *Revue d'Art dramatique*, XII, 129 et suiv.

2. Cela confirmerait ce que je supposais plus haut d'un *Tartuffe* en quatre actes.

3. Revillout, *article cité*, 308 ; Livet, *Une question de droit à propos du Tartuffe*, dans *Moliériste*, IV, 15 et suiv. — Sanlaville (*Molière et le droit*, chap. x et xi), tout en maintenant que l'intervention du roi dans des affaires de cet ordre est théoriquement admissible, reconnaît qu'en fait, ici, l'exhérédation de Damis était impossible.

4. Sanlaville lui-même reconnaît qu'à tout le moins la forme de cette intervention royale est ici conventionnelle. Voir les discussions résumées dans l'*Édition des Grands Écrivains*, IV, 345, et, au contraire, Roy, *Sorel*, p. 218. — On n'a pas relevé qu'au témoignage de Boileau, Molière, sur les conseils de Boileau lui-même, avait eu l'idée de corriger son dernier acte : « Il en avait en effet changé l'endroit où il donne des louanges au roi ; mais, quand Sa Majesté entendit réciter par Molière ce changement, elle lui conseilla de les laisser comme elles étaient auparavant. » (*Correspondance avec Brossette*, éd. Laverdet, 516). « Réciter » signifiant lire, on voit que Molière avait soumis au roi les dernières comme la première rédaction de sa pièce, témoignage curieux de l'intérêt de Louis XIV pour cette comédie.

conceptions qui se sont succédé, des deux plans qui se sont en quelque sorte superposés l'un à l'autre¹.

Mais on peut penser que Molière attachait assez peu d'importance à l'intrigue. En attachait-il beaucoup plus à l'unité de ton? J'en suis persuadé, malgré les apparences. Ce que nous croyons voir de tragique dans *Arnolphe* ou dans *Alceste* ou dans *Harpagon*, je crois bien que c'est nous qui l'y mettons, et les commentateurs romantiques, Goethe² en tête, et les acteurs qu'ils ont influencés. Les contemporains, eux, ne devaient pas s'y tromper: le jeu de Molière et de ses camarades dressés par lui devait suffire à maintenir le ton et l'impression comiques. Pourtant la chose était particulièrement difficile pour le *Tartuffe*, quand la pièce « divertissante » a été transformée en un drame assez noir. Il est curieux de voir les efforts de Molière pour rabaisser sans cesse le ton de sa pièce, quand il a tendance à s'élever, pour mêler au fond tragique des éléments accessoires qui soient nettement de comédie ou même de farce. Pour le premier acte, pas de difficultés: Mme Pernelle, dans cette prodigieuse scène par laquelle s'ouvre la pièce, Dorine daubant Orgon et Tartuffe à la fois, la scène du « pauvre homme », le récit, par Orgon, de la manière dont il a connu Tartuffe et la candeur avec laquelle il étale sa propre sottise, voilà qui ne peut provoquer que le rire. Au second acte commencent les choses pénibles. Orgon vient sérieusement proposer à Marianne d'épouser Tartuffe, et l'on sent qu'il est prêt à le lui imposer. Aussi comme Molière recouvre le tout de gaieté! Les gauches précautions d'Orgon pour insinuer son projet, l'immédiate intervention de Dorine, ses audacieuses railleries, la colère d'Orgon, ses vaines menaces, son bras levé pour la gifle manquée, sa piteuse sortie, voilà qui ne nous permet pas de rester inquiets ou trop émus. Marianne alors se désespère; mais ce désespoir est en grande partie provoqué, donc atténué, par les taquineries de Dorine; et la scène du dépit

1. Édouard Thierry (*Moliériste*, I, 71) signale une autre faute: « A quoi Orgon perd-il son temps, durant le second acte, pour arriver au troisième sans avoir encore embrassé son Tartuffe? » Mais la faute est ici aux acteurs, qui ont introduit ce jeu de scène. Il est clair que Damis crie sa dénonciation, dès que son père paraît, sans lui laisser le temps d'aller à l'hypocrite et de l'embrasser.

2. *Conversations avec Eckermann*, trad. Delérot; voir notamment I, 215, 235, 243, 325, etc. Voir pourtant Brunetière, *Les époques de la comédie de Molière*, dans *Études critiques*, VIII.

amoureux vient achever l'acte en souriante comédie. Il est visible que Molière a voulu dissimuler ici ce que le danger a de pressant. Dans la réalité, Dorine n'aurait pas dit : « Voyons ce qui pourra de ceci réussir », et n'aurait pas laissé se développer la querelle; elle aurait dit avec raison : Ce n'est pas le moment de se quereller; délibérons vite sur les moyens d'empêcher un mariage, qui vous afflige également; hâtons-nous d'autant plus que Valère ne doit pas être surpris à la maison. Mais nous n'aurions plus eu envie de rire ou de sourire. Le troisième acte s'ouvre par la scène du mouchoir et il se termine par la scène où éclate, pour notre joyeuse stupeur, l'incroyable aveuglement d'Orgon : la facilité avec laquelle il tombe dans le piège, son incrédulité au récit d'une tentative que nous avons vue, nous, de nos yeux, sa crédulité envers Tartuffe, son émoi, ses larmes, l'élan avec lequel il se jette à genoux pour embrasser le fourbe à genoux, tout cela nous empêche de fixer notre attention sur le fils chassé et maudit, la fille promise, la femme exposée, la fortune donnée, à l'imposteur, ou du moins de ressentir l'impression angoissante qu'en eux-mêmes ces faits devraient provoquer. Le quatrième acte, lui, commence et finit tragiquement : le cynisme de Tartuffe, l'obstination d'Orgon, le désespoir et les plaintes touchantes de Marianne, voilà le début; les menaces de Tartuffe, fort de la donation, l'inquiétude d'Orgon, chassé de chez lui et bien en peine d'une cassette mystérieuse, voilà la fin. Du moins la scène de la déclaration, le plaisir que nous sentons à voir Tartuffe tomber dans le piège, la joie que nous éprouvons à nous figurer la mine d'Orgon (qui s'est caché sous la table avec une telle conviction que l'épreuve tournera à la confusion des ennemis du saint homme et dont les yeux se dessillent peu à peu) maintiennent malgré tout un peu de l'impression comique. Jusqu'au coup de théâtre final, le cinquième acte est nécessairement dans le ton sérieux. Visiblement, Molière y a introduit le plus de comique possible : l'obstination sénile de Mme Pernelle, la silhouette papelarde de M. Loyal, les lazzi de Dorine sont là pour nous faire rire. Il faut même avouer que Molière a parfois dépassé la mesure. Quand Orgon est chassé de chez lui, quand Mme Pernelle elle-même est obligée de confesser la malice du traître, Dorine raille encore. Est-ce bien le moment? Est-ce même vraisemblable? Y a-t-il à cette heure, et sur la scène et dans la

salle, quelqu'un qui ait le cœur à la plaisanterie? En tout cas cette faute, — si faute il y a, — n'en atteste que mieux combien Molière a fait effort pour ne point sortir du ton de la comédie¹, — ou pour y rentrer au plus tôt².

Sur quelques-uns des personnages de la pièce, la plupart des historiens et des critiques sont d'accord. La douce Marianne, le généreux Valère intéressent par leur amour; Damis, par sa spontanéité juvénile³. Dorine⁴ est le boute-en-train. Mme Pernelle, avec son obstination, son caractère acariâtre, ses sentences, Orgon⁵, avec sa sottise, son entêtement buté, sa confiance en son jugement, la candeur avec laquelle il dénonce l'hypocrite sans même s'en apercevoir, sont les ridicules. Avec Cléante commencent les dissentiments. C'est le raisonneur et le sage⁶, assurément;

1. Noter que Boileau cite *Tartuffe* comme le type même de la comédie qui fait rire : Celui-là est absurde qui « ... Va pleurer au *Tartuffe* et rire à l'*Andromaque*. » Sarcey (*Quarante ans de théâtre, Molière, 132*) atteste, comme un fait d'expérience, que le *Tartuffe* soulève toujours et partout le rire.

2. Je ne répète pas ici ce que Brunetière a si bien dit de l'admirable exposition de *Tartuffe*, — de la peinture vivante, familière, caractéristique, qui y est faite d'une famille bourgeoise au xvii^e siècle, — des moyens tout psychologiques qui font progresser l'action, — de la valeur morale et sociale du dénouement, — de l'importance qu'avec le *Tartuffe* prend dans la comédie la satire sociale, — de la perfection avec laquelle Molière y réalise la vraie comédie de caractères, — de la hardiesse avec laquelle, y atteignant au drame, il a « porté la comédie même jusqu'au point qu'elle ne pouvait plus dépasser sans cesser d'être elle-même ». Il faut lire toute cette conférence si suggestive et si instructive, même pour qui n'en admet point toutes les idées : *Epoques du Théâtre français, VI*.

3. Je noterai seulement que son grief principal contre *Tartuffe*, c'est le ton de commandement qu'il affecte, l'orgueil de ses censures. Damis a la fierté du jeune homme bien né. — Voir ce même mot « orgueil » à propos des « dévots », dans Boileau, *Discours au roi, 99*.

4. Sarcey a, je crois, raison de voir en elle, sinon une vieille nourrice, du moins une nourrice (*Quarante ans de théâtre, Molière, 158*). Il y a, dans Molière, les soubrettes; et il y a les servantes. Celles-ci ont le verbe hardi, se croient chez elles, sont dévouées aux enfants de la maison et les défendent contre les parents mêmes : parce qu'elles les ont élevés. C'est un personnage traditionnel, qui vient à Molière de la comédie italienne et même de la comédie ancienne : il n'a pas cru utile de préciser; nul de ses spectateurs ne s'y trompait.

5. Voir un ingénieux et véridique portrait d'Orgon par M. Bidou (*Débats, 6 novembre 1916*). Comme l'acteur, M. Silvain, il interprète fort justement l'histoire de la puce. Orgon ne cite pas ce trait avec une admiration sans réserves; il le rapporte avec un rire indulgent; il y voit un excès de zèle et de scrupule, mais si excusable, si touchant, si révélateur... : il s'en amuse et s'en édifie à la fois. — Sur Orgon, voir l'article cité de Brunetière; et Faguet, *En lisant Molière, 93*.

6. Peut-être était-il plus railleur et plus agissant dans le premier *Tartuffe*. — J'ai dit plus haut comment j'interprète son caractère.

mais « philosophe » ou dévot ? Pour Elmire, c'est pis encore. Les uns avouent qu'ils ne la comprennent pas entièrement. Les autres voient en elle la digne sœur de Cléante : la femme raisonnable qui a dès l'origine percé la fourberie de Tartuffe ; qui se borne à l'écouter dédaigneusement, sans le combattre d'une manière ouverte, par déférence pour son mari ; qui, enfin, le voyant plus dangereux qu'elle ne l'avait cru, s'impose à elle-même une pénible comédie pour désabuser Orgon ; bref, un modèle de dignité, de réserve, de droiture et même de dévouement. D'autres ne sont pas « absolument sûrs qu'elle soit si honnête qu'on veut bien le dire ¹ » ; son habileté, ses ironies les épouvantent : c'est une coquette expérimentée et dont on a pu assez justement jaser. Enfin, la plupart l'appellent « une aimable femme à qui l'on peut bien dire que toute idée religieuse paraît être étrangère », ou, plus familièrement, une femme « qui n'a visiblement pas pour un sou de religion ² ». Pour être la plus généralement admise, cette opinion ne me paraît pas meilleure. C'est à Elmire, après tout, qu'appartenait ce livre de piété où Laurent a déniché avec indignation un mouchoir. Ceux qui ont improuvé que Tartuffe emploie pour la séduire un jargon de dévotion, et ceux qui ont répondu (avec raison d'ailleurs) que l'habitude de ce jargon lui était une seconde nature, ont omis une hypothèse, non seulement acceptable, mais vraisemblable : Elmire serait bonne chrétienne, et ce serait pour mieux s'insinuer dans son esprit que Tartuffe parlerait de Dieu et de ses scrupules. Qu'on ne se récrie pas. Supposons Elmire « laïque », comme beaucoup le croient, Tartuffe serait bien sot de ne pas s'en être aperçu, bien sot d'employer un langage qui, aux yeux de cette « libre penseuse », le couvrirait de ridicule. Dans ce cas, il mettrait cartes sur table ; il dirait : « Laissons les nigards parler des commandements de Dieu et redouter l'enfer ; vous et moi, nous savons à quoi nous en tenir. » Supposons Elmire bonne chrétienne. Alors il est naturel que Tartuffe évite de l'effaroucher, en proclamant son irrégion. Il étalera ses prétendus scrupules, précisément parce qu'il veut arriver à en montrer la vanité. Lui, qui a su amener un bourgeois

1. Weiss, *Molière*, 73. Voir au contraire Régnier, le *Tartuffe des comédiens* ; Faguet, *Propos de théâtre*, I, 197 ; *Rousseau contre Molière*, 222.

2. Brunetière et Jules Lemaitre. Voir aussi Faguet (*En lisant Molière*, 94) : Elmire « ignore qu'une religion existe ». Cf. *Rousseau contre Molière*, 221-2.

comme Orgon au détachement ascétique, il se flatte d'en imposer à une simple femme par de beaux raisonnements théologiques : il va lui insinuer doucement ces doctrines bien connues, qui prétendent concilier les égarements de la chair et les plus sublimes raffinements de la piété¹. Ainsi, puisque Tartuffe n'affecte pas, pour plaire à Elmire, de mépriser la religion ou d'y être indifférent, c'est qu'elle-même n'a pour la religion ni mépris ni indifférence. Si Molière ne l'a pas mêlée aux discussions sur la piété de Tartuffe, c'est pour donner plus de valeur à son intervention décisive : elle ne peut être suspecte de parti-pris, même aux yeux d'Orgon. Mais peut-être surtout, Molière aura-t-il représenté en elle la femme telle qu'il la conçoit et qu'il l'approuve : la femme qui ne philosophe, ni ne pérore, ni ne disserte, ni ne discute ; la femme qui laisse aux hommes le soin de débattre les problèmes de la morale, de la conduite dans la vie sociale et dans la vie privée. Du moins suis-je très frappé de voir que, — dans un tout autre ordre de questions, — la fille chérie de Molière, Henriette, garde (sauf avec sa sœur) la même réserve. Ceci dit, je rappellerai comment j'ai expliqué plus haut l'impression trouble que laisse généralement le caractère d'Elmire : c'est qu'il y a eu deux Elmire, l'Elmire coupable, ou au moins tentée, du premier *Tartuffe*, l'Elmire irréprochable du dernier.

« Et Tartuffe ? » Ah ! c'est ici que l'on ne s'entend plus du tout.

Tartuffe est-il sincère ? La question peut surprendre. Elle me surprend. Elle a pourtant été posée et même résolue affirmativement. Selon Coquelin², « Tartuffe est un mystique... Tartuffe croit... Escobar était honnête homme. Il avait la foi. Tartuffe aussi.... C'est sur lui-même qu'il a expérimenté l'art de lever les scrupules.... Sa conscience a subi une déviation particulière et ce grand dupeur est sa première dupe ». Et Rigal³ répète : « Rien dans la pièce ne prouve péremptoirement que ce scélérat n'est pas un croyant.... Tartuffe n'est un faux dévot qu'en ce qu'il se débarrasse lui-même de la morale qu'il impose très sévèrement aux autres.... Il est libertin au sens moral du mot, sans être libertin

1. Voir ci-dessous comment Boileau, dans sa satire xi, rapproche Tartuffe de « Molinos et sa mystique bande. »

2. *Tartuffe*, 51 et suiv.

3. *Molière*, I, 241 et suiv. 247 et suiv.

au sens religieux.... Tartuffe est un croyant corrompu...; sa dévotion, qui est monstrueuse, mais sincère..., est sa sauvegarde vis-à-vis de Dieu comme vis-à-vis des hommes. » — C'est à décourager d'écrire des comédies. Molière s'est tué à appeler Tartuffe : un imposteur, un hypocrite, un fourbe, un traître, un façonnier, un faux dévot ¹, un « faux monnayeur en dévotion, » etc. Il parle de ses « vaines simagrées », des « dehors plâtrés de son zèle spécieux », de sa « sacrilège et trompeuse grimace », de ses faux clins d'yeux » et de ses « élans affectés, » etc. Il l'oppose avec insistance aux « bons et vrais dévots ¹ ». Il s'écrie, — lui ou Cléante, c'est tout un :

Et quoi! vous ne ferez nulle distinction
 Entre l'hypocrisie et la dévotion!
 Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
 Et rendre même honneur au *masque* qu'au visage,
 Égaler l'*artifice* à la sincérité,
 Confondre l'*apparence* avec la vérité,
 Estimer le *fantôme* autant que la personne,
 Et la *fausse monnaie* à l'égal de la bonne?

Il nous montre en Tartuffe un gibier de prison, qui a accumulé des « actions toutes noires » et s'est caché sous un faux nom pour dépister la justice. Il répète, dans sa *Préface*, quel art et quels soins il a mis « pour bien distinguer le personnage de l'*hypocrite* d'avec celui du vrai dévot ». Et l'on demande si Tartuffe est sincère! On nous dit : « Nulle part Molière n'a prononcé ce mot, qui couperait court au débat, que Tartuffe est un athée. » Mais Tartuffe le sait-il lui-même? Est-ce l'habitude des simples « arrivistes », à plus forte raison des aventuriers, à plus forte raison encore des scélérats, de s'appuyer sur une philosophie et une religion? Ceux-là seuls commettent-ils des crimes qui ont d'abord méthodiquement établi pour eux-mêmes l'inexistence de Dieu et d'une autre

1. Cette expression « faux dévot », si elle n'était pas précisée par les autres, pourrait être équivoque. Une « fausse dévotion », ce peut être une *dévotion feinte*; ce peut être aussi une *dévotion faussée*. Comparer l'expression courante : « une fausse pitié », ou l'expression de Boileau : « faux zélés » (*Satire* XII, 251), pour désigner les fanatiques, ou encore ce qu'il dit (*Satire* XI, 117-127) du « faux chrétien », du « faux dévot, » qui, « persuadé de l'évangile », mais « mal instruit, mal guidé », « n'en a jamais connu l'esprit ni la justice, » etc. Justement, dans ce dernier passage, au « faux dévot » ainsi défini, celui dont la dévotion est faussée, il oppose « Tartuffe ou Molinos et sa mystique bande » : il ressort du contexte qu'il ne croit à la sincérité ni de Tartuffe, ni de Molinos.

vie? Ils se contentent de n'y point penser. D'ailleurs Molière a dit que « du ciel l'infâme impudemment se joue ». Se « jouer du ciel », est-ce le fait d'un croyant, même « corrompu »? On argue encore de son étalage constant de dévotion, pour en conclure qu'elle est sincère, de l'abus qu'il fait du jargon mystique, pour en conclure que c'est « son vrai langage. » Mais nous ne voyons Tartuffe qu'en public : il faut bien qu'il étale sa dévotion et use du jargon dévot. Cela lui est devenu une habitude, et il s'en accommode d'autant mieux qu'ainsi il risque moins de se trahir. D'ailleurs, encore une fois, c'est peut-être ici une tactique pour tourner, et utiliser, en les sophistiquant, les sentiments chrétiens d'Elmire. En vérité, autant vaudrait se demander si le Montufar de Scarron est sincère, ou s'il est athée. Or Tartuffe, c'est Montufar, sans les commentaires directs de Scarron, c'est Montufar mis en scène, mais mis en scène par Molière.

Mais ce caractère est-il vraisemblable? On connaît le passage, où La Bruyère, peignant Onuphre, a visiblement prétendu corriger Tartuffe. « Chaque trait de Molière est... effacé et remplacé par un autre contraire, ou du moins il se trouve redressé et comme remis dans la ligne exacte du vrai ¹. » La plupart des critiques de La Bruyère (pas toutes) sont justes, — à une double condition : qu'on ne se place pas au point de vue de la scène, mais du « portrait », et qu'on veuille trouver en Tartuffe l'hypocrite-type, sans erreurs et sans défaillances. — Le parfait hypocrite « fait en sorte que l'on croit, *sans qu'il le dise*, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline ». Cela est vrai. Mais seule la menue analyse, les touches légères et multiples d'une étude faite pour être lue sont capables de traduire cette tactique habile, mais subtile et lente. Pour les spectateurs, il faut des procédés à la fois plus rapides et plus gros. Puis Tartuffe a-t-il besoin de tant de raffinements, lorsque sa dupe est si sotté, et qu'il l'a d'ailleurs mise au point de n'en croire pas même le témoignage de ses yeux, si ses yeux témoignaient contre Tartuffe? Enfin, après tout, Laurent ne peut ignorer que son maître a, pour la parade, une haire et discipline. Quelle invraisemblance y a-t-il à ce que ce maître lui donne ordre de les ranger, quand personne ne peut les entendre? Or Tartuffe

1. Sainte-Beuve, *Port Royal*, III, 292.

affecte de n'avoir pas vu Dorine; rien n'empêche qu'on le suppose ou feignant de ne pas savoir qu'elle l'a entendu, ou feignant la surprise et la confusion qu'elle l'ait entendu. — Quand l'hypocrite « se trouve bien d'un homme opulent, » il ne cajole point sa femme... « s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. » Alors, parce qu'on est hypocrite, on est nécessairement à l'abri, et de la passion, et de l'aveuglement qu'elle comporte, et des imprudences qu'elle entraîne? Quel étrange et enviable privilège! — « Il est encore plus éloigné d'employer, pour la flatter et pour la séduire, le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein et selon qu'il est utile, et jamais quand il ne servirait qu'à le rendre très ridicule ». J'ai dit plus haut, comme tout le monde, que le jargon de la dévotion, d'abord employé à dessein, peut fort bien lui être devenu une habitude. Et plus j'y réfléchis, plus je crois que, s'il use ici, dans une occasion longtemps attendue, ardemment espérée, dans un discours longuement médité, maintes fois esquissé tout bas, des termes de la dévotion, c'est qu'il sait ne point déplaire et ne point paraître ridicule à celle qu'il veut corrompre : c'est qu'ils lui sont « utiles », c'est qu'Elmire, qui n'est pas bigote, est véritablement bonne chrétienne. — L'hypocrite ne cherche pas à obtenir une donation générale des biens de sa dupe, si sa dupe a des enfants : « il y a là des droits trop forts et trop inviolables. » Cela paraît certain. Mais, ici, c'est de la convention. Molière a comme symbolisé dans cette donation la cupidité du traître et la sottise de la dupe. Dans la vie réelle, Tartuffe arriverait aux mêmes fins par des procédés plus compliqués : reconnaissance de dettes, actes d'association, que sais-je encore? Mais je crois qu'on ne peut pas chicaner Molière pour des licences de ce genre, maintes fois employées dans les comédies de ses contemporains.

Une autre sorte d'in vraisemblance a été relevée encore dans Tartuffe : le caractère serait incohérent. On connaît le joli article¹ où Jules Lemaître s'amuse à nous montrer les deux Tartuffe dissemblables, que dis-je? opposés, contradictoires, qu'offre successivement la pièce de 1669. Au début, dans les deux premiers actes, d'après les propos de Dorine et même de son admirateur,

1. *Les deux Tartuffe*, dans *Contemporains*, VII, 338 et suiv.

Orgon, on le croirait « un pourceau de sacristie, un grotesque, un bas cafard de fabliau »; à partir du troisième acte, c'est, à de légères exceptions près, une sorte de gentilhomme pauvre, sensuel et pervers assurément, mais non dépourvu d'habileté, d'élégance et même de séduction. Parfois, il s'élève jusqu'à la poésie : ici, il est lyrique comme Lamartine; là, il est presque Baudelaire. Il a enfin je ne sais quelle ironie d'impiété fourrée d'une étrange saveur. C'était bien taillé, mais il fallait recoudre, car Molière n'a guère l'habitude de nous présenter des personnages inconsistants jusqu'à la contradiction. Jules Lemaître a recousu lui-même. Il a montré¹ que le portrait de Tartuffe, dans les deux premiers actes, était déformé par les préventions de Dorine et par la sottise d'Orgon, que, dès qu'il apparaît en personne, l'inquiétant scélérat révèle l'intelligence, l'astuce, la distinction, l'ironie supérieure, la poésie enfin du second Tartuffe. Rigal² proteste vivement contre cette conception uniquement sérieuse du rôle. Il s'efforce de démontrer que Molière n'a pas effacé ainsi « le premier Tartuffe devant le second », qu'il les a « fondus » : « et Tartuffe reste, dans son ensemble, un personnage à la fois sinistre et comique. »

Je l'avouerai, ce comique de Tartuffe lui-même, le plus souvent, m'échappe. Et les analyses de Rigal ne peuvent prévaloir contre l'impression que me produisent la lecture ou la représentation de la pièce. Je ne reconnais qu'un passage où Tartuffe soit incontestablement comique. C'est la seconde entrevue avec Elmire. Nous avons vu Orgon se glisser sous la table; nous entendons avec plaisir, sans cesse avertis par la toux d'Elmire, l'hypocrite qui se compromet, se trahit, s'enferme de plus en plus, enfin se prend irrémédiablement au piège; quand il a vérifié que personne n'est dans la galerie, qu'il s'avance, l'œil brillant, les bras tendus, vers Elmire, et qu'il serre sur son cœur... le mari; — alors, oui, il est déçu, il est risible, il est comique. Pour combien de temps? Deux

1 Voir au contraire *Impressions de théâtre*, IV, 37 et suiv. Ici, influencé sans doute par le jeu de Coquelin, J. Lemaître estime que, jusqu'à la fin, « avec une complaisance haineuse », Molière a fait dominer « le Tartuffe grossier, le dévot ridicule et de bas étage ».

2. *Molière*, I, 261. — Cf. J.-B. Rousseau : « Le ridicule de l'action où il le représente et l'art admirable qu'il emploie à ne le faire voir que du côté le plus risible, fait disparaître en quelque sorte la noirceur du caractère. » (*Corr. avec Brossette*, Lettre à Chauvelin, 25 août 1731.)

minutes après, il menace, et Orgon tremble. Dans deux ou trois autres passages, Tartuffe peut faire rire, si l'acteur qui tient le rôle le veut. Ses façons libidineuses de frôler Elmire, de lui serrer le bout des doigts, de lui mettre la main sur le genou, de manier son fichu peuvent amuser; elles peuvent aussi provoquer le dégoût et la répulsion. Sa surprise, quand Damis sort brusquement du cabinet, peut amuser, si l'acteur lui prête des airs penauds et abattus. Mais il suffit de nous le faire voir à l'affût, guettant l'effet des paroles d'Elmire, combinant les moyens de sortir de l'impasse, pour que cette attitude et ce redoutable mutisme glacent le rire sur nos lèvres. De même, au dénouement, son silence peut être à volonté rendu comique ou sinistre. Partout ailleurs, quoi qu'en dise Rigal, dans les situations les plus comiques, nous ne rions pas à ses dépens. Sa pudeur dans la scène du mouchoir est grotesque? Il l'a voulu : il joue son rôle. Dorine lui répond vertement? C'est ce qu'il veut. Si Orgon l'entendait, il l'approuverait; quand Orgon saura ce qu'il a fait et dit, Orgon l'approuvera : que lui importe le reste? On s'amuse à le voir à genoux, embrassé par Orgon à genoux? Intérieurement, c'est lui qui s'amuse le plus, et triomphe. Et, dans ses discours à Elmire, Rigal voit du comique parce que « son masque d'honnête dévot le gêne singulièrement pour s'expliquer ». Mais c'est précisément de cette dévotion prétendue qu'il se sert à merveille; mais c'est un chef-d'œuvre que ce couplet! — Et c'est tellement un chef-d'œuvre que Molière sans doute l'a abrégé, parce que son héros, en 1667 encore, y devenait touchant : « il ferait presque pitié... la dame sensible à cette pitié,... » disait la *Lettre sur l'Imposteur*¹.

Jules Lemaître expliquait l'impression d'incohérence qu'il avait pu feindre un instant de ressentir, d'une manière ingénieuse. Pour lui, le « libertin » Molière s'était donné le plaisir de nous présenter d'abord une énorme caricature de cafard : son « anticléricalisme » s'y était complu. Puis, une fois son personnage en scène, il avait

1. L'auteur de la *Lettre* s'efforce de montrer, à la fin, que la galanterie de Panulphe est ridicule par la « disconvenance » entre cette galanterie et la dévotion qu'affiche l'hypocrite (*Coll. Mol.*, 60 et suiv.). Mais il n'en paraît pas bien assuré, car il se croit obligé d'alléguer le dénouement : « Le mauvais effet que la galanterie de Panulphe y produit le fait paraître si fort et si clairement ridicule que le spectateur le moins intelligent en demeure pleinement convaincu. » Mais, quand on entend cette déclaration, on ignore le dénouement...

senti que la pièce ne tenait plus, si l'hypocrite ne faisait pas illusion : c'est alors qu'il l'avait insensiblement tourné au sérieux, voire au poétique et au tragique. Si les résultats auxquels nous sommes arrivés sont exacts, il faut admettre justement le contraire. Le Tartuffe de 1664, — le premier Tartuffe (chronologiquement), pour nous, — était ce Tartuffe habile et séduisant, — le second Tartuffe (dans la pièce) pour Jules Lemaître, — puisque c'était lui qui triomphait de toutes manières. Mais, quand Molière en est venu au Tartuffe de 1667-69, qu'il a voulu montrer vaincu et puni, il n'a pu lui garder tout son prestige; c'est alors qu'il aura superposé au personnage primitif un nouveau personnage, — le second pour nous, le premier pour Jules Lemaître, — et, comme ce nouveau personnage devait faire rire dans la scène de la table, pour éviter la discordance, pour préparer cet effet, pour ne pas tomber dans le drame, il aura introduit dans le rôle quelques traits caricaturaux ou du moins comiques ¹.

Quoi qu'il en soit, nul de ceux qui ont lu le *Tartuffe* n'admettra qu'on parle ici d'incohérence. Tartuffe n'est pas incohérent; il est complexe ², comme les autres héros de Molière, et comme les personnages de la vie. Quelle création admirable! et quel air surprenant de réalité! Avant qu'il n'apparaisse, la haine de Dorine et le sot enthousiasme d'Orgon nous ont prévenus contre lui. Nous le savons sensuel : gros et gras, l'oreille rouge et le teint bien fleuri, c'est un goinfre qui s'empiffre et « rote ». Nous connaissons les grimaces grossières au moyen desquelles, affectant des sentiments pieux qu'il n'a point, il a séduit Orgon, obtenu de lui le vivre, le couvert, le vêtement, et « des sommes », établi sur tous les gens de la maison l'autorité impérieuse qu'il exerce sur le père de famille. Il nous paraît facile à démasquer. Mais c'est qu'il méprise également et sa dupe, — un être borné, — et son ennemie, — une servante : il n'a pris la peine de déployer ni tout son génie d'intrigue ni toute sa puissance de dissimulation. Dès qu'il entre, on reconnaît en lui un maître. L'habile homme sait prendre tous les tons : sévère et solennel avec Dorine, soumis, onctueux, caressant, d'une éloquence ardente, dans sa première entrevue avec Elmire, tour à tour réservé,

1. Voir Faguet, *Débats* du 28 septembre 1896 : Molière a voulu éviter le drame; mais malgré lui les comédiens et le public ont tendance à dramatiser la pièce.

2. Voir Guillaume Guizot, cité par Stapfer, *Molière et Shakespeare*, 210.

passionné, ironique, pressant, dans la seconde, humble, tendrement fraternel, plaintif, avec Orgon, grave, mais ferme, poli, mais poli jusqu'à l'insolence, avec Cléante, indigné et menaçant, quand il a le droit de se plaindre qu'on ait offensé le ciel en sa personne. Son malheur, c'est que le succès l'a grisé; il a trop confiance en son pouvoir de séduction; sa sensualité, qu'il ne surveille plus, l'aveugle : il se déclare. Surpris, dénoncé, un instant désarçonné, il rassemble ses ressources d'astuce et sort triomphant d'une imprudence qui devait le perdre. Et c'est ce nouveau succès qui le perdra : trop vite, parce qu'Elmire lui est abandonnée par son mari, il croira qu'elle s'abandonne elle-même. Il tombe dans le piège. S'il essaye un instant d'employer encore ses vieilles ruses, il y renonce vite, car il est assez perspicace pour sentir qu'Orgon ne lui pardonnera ni sa trahison ni surtout ses railleries. Alors, il utilise toutes les armes qu'il a entre les mains, et pour son profit, et pour sa vengeance. Mais l'admirable, c'est qu'à ce moment même, il rat-tache, pour les autres, le masque qu'on vient de lui arracher. Jusqu'au bout hypocrite, tant l'hypocrisie lui est naturelle, il prétend encore représenter la vertu et la dévotion : et il punit ses ennemis au nom du Ciel. Scélérat étonnant de vérité dans le conflit même de ses diverses passions. Personnage de drame, que, par un chef-d'œuvre de psychologie et d'art, Molière a su peindre en provoquant des émotions presque tragiques, mais en maintenant malgré tout, dans l'ensemble, le ton et la gaîté de la comédie¹.

1. Sur l'origine, le sens, la valeur expressive du nom de Tartuffe, voir Sainte-Beuve, *Port-Royal*, III, 288; Taschereau, *Histoire de Molière*, troisième édition, 126; Baluffe, *Autour de Molière*, 245; Livet, éd. p. 26; *Moliériste*, I, 362, VIII, 123; Roy, *Sorel*, 216; Huet, *Neophilologus*, article analysé dans *Revue d'histoire littéraire*, XXVIII, 622, et XXIX, 125, etc.

« DOM JUAN »

Il suffit de consulter le *Registre* de La Grange pour constater le désarroi de Molière et de sa troupe, après l'interdiction du premier *Tartuffe*. Les relâches et les « interruptions » s'y multiplient étrangement. Quelquefois des causes diverses les justifient ¹; d'autres fois il semble bien que Molière désespère d'attirer trois jours par semaine le public, en lui donnant des vieilleries ². D'ailleurs le sort paraissait s'acharner sur lui de toutes façons : au début de juin 1664, il y eut des troubles à la porte du théâtre ³; le portier fut blessé, la troupe dut l'indemniser et indemniser aussi les hommes de police et de justice dont elle demanda l'assistance pour se protéger. En septembre, Molière perdit son ami l'abbé Le Vayer : à cette occasion, il écrivit au philosophe, le père du défunt, une lettre et un sonnet de condoléances ⁴. Le 4 novembre, c'est du Parc, son

1. 4 novembre, relâche pour la mort de du Parc; 7 novembre, pour les préparatifs de la *Princesse d'Élide*; 10 et 13 février 1665, pour les préparatifs du *Festin de Pierre*.

2. Du 27 mai au 3 juin, interruption d'une semaine; 1^{er} juillet, relâche; du 13 au 24 août, interruption (rentré de Fontainebleau le 13, Molière escomptait-il et attendait-il l'autorisation de jouer *Tartuffe*?); 16 et 19 septembre, relâche (la troupe est partie le 20 pour Villers-Cotterets; mais lui fallait-il tant de temps pour se préparer?); 7, 28, 31 octobre, relâches; 27 janvier, 3 février 1665, relâches.

3. On sait que souvent les pages et surtout la Maison du roi voulaient entrer à la comédie sans payer. Le portier devait s'y opposer à main armée. Monval date la blessure du portier La Fontaine du 29 juin. Mais les comptes de la Thorillière mentionnent, dès le 6 juin, les indemnités qui lui furent versées. Voir Moland, *Vie de Molière*, 238.

4. Publiés en 1667, dans la seconde partie du *Recueil des pièces galantes de Mme la Comtesse de la Suze*. On sait que quelques vers du sonnet ont été utilisés dans *Psyché*. — Ces condoléances sont le premier témoignage connu de la liaison de Molière avec La Mothe le Vayer.

vieux compagnon, qui disparaît ¹. Le 10 novembre enfin, meurt le petit Louis, son fils premier-né ².

Du moins ³ avait-il des protecteurs et des alliés qui ne se lassent pas de lui témoigner leur bienveillance. Le roi l'appelle deux fois, à Fontainebleau (21 juillet-13 août) et à Versailles (13-25 octobre); Monsieur, une fois, à Villers-Cotterets (20-27 septembre); le prince de Condé, une fois, au Raincy (29 novembre); et il joue en visite chez M. Moran, maître des requêtes (25 août), chez Colbert (1^{er} décembre), chez M. des Rannes (milieu de décembre), chez Mme de Sully (6 janvier 1665)⁴. En même temps, il faisait, à Paris, les lectures que nous savons du *Tartuffe*; et même on lui demande à entendre sa traduction de Lucrèce ⁵. Dès ce moment, il travaillait à une comédie, — *Le Misanthrope* ⁶, — à laquelle il apportait sans doute tous ses soins. Mais, en attendant qu'il l'eût amenée

1. La troupe « continua sa part » à la veuve, jusqu'à Pâques suivantes. — La perte de du Parc occasionna peut-être un surcroît de travail à Molière; nous avons vu que, le 14, La Grange commença à « annoncer » pour lui.

2. Funérailles le 11. Voir Soulié, *Recherches*, 59; et Révérend du Mesnil, *Famille de Molière*, 68.

3. C'est en juillet que furent écrits par le père Poquelin les cinquième et sixième rôles de son compte : « *J'ai déboursé pour M. Molière...* » (Soulié, *Recherches*, 234.) — Sa belle-sœur, Geneviève Béjard, épouse en novembre Léonard de Loménie (donation par Geneviève à son fiancé, 22 novembre; contrat où a signé Molière, 25 novembre. Cf. Soulié, *ibid.*, xxxiii, p. 242). — A dater du 26 décembre 1664 jusqu'au 31 mars 1665, Molière doit se débattre contre le procureur Bruslé, créancier ou syndic des créanciers du sieur Amblard, ancien fournisseur de l'Illustre-théâtre. On ne sait comment s'est terminée l'affaire, peut-être par une transaction (*Moliériste*, III, 239; Campardon, *Nouvelles pièces sur Molière*, 48 et suiv.) — Je ne sais à quoi répondent les indications suivantes de la *Chronologie* de Monval : « 4 septembre, à Vincennes : visite. — 9 septembre. *Le médecin par force...* jeudi 10 septembre (*lire* : 9), à Vincennes; vendredi 11 (*lire* : 10), baptême de Louis Poquelin...; samedi 29 novembre (*visite au Raincy*) : arrêt à l'hôtellerie de Bondy; le bagage dans un bourbier...; mercredi 7 (*lire* : dimanche 7 ou mercredi 10 décembre) Cambert reçoit de la troupe 300 livres... » — Molière ni sa troupe ne semblent avoir eu aucune part à la *Mascarade* jouée le samedi 14 février 1665 au Palais-Royal devant Madame. Voir Loret, *Lettre* du 14 février.

4. Je ne sais pourquoi M. Gendarme de Bévette croit (*La légende de Don Juan*, chap. iv) que l'*École des Femmes* qui fut jouée chez Mme de Sully « échoua. »

5. Brossette, *Commentaire* de la *Satire* II de Boileau : « Elle fut faite en 1664. La même année, l'auteur étant chez M. du Broussin, avec M. le duc de Vitry et Molière, ce dernier y devait lire une traduction de Lucrèce en vers français, qu'il avait faite dans sa jeunesse... » On sait que Chapelain avait déjà parlé de cette traduction, le 25 avril 1662, Voir *Jeunesse de Molière*, 79. On sait aussi que du Broussin avait été un de ceux qui, dit-on, manifestèrent contre l'*École des Femmes*. Voir *Débuts de Molière*, 174.

6. Brossette, *Ibid.*

à la perfection qu'il voulait, il lui fallait bien vite donner au public quelque pièce nouvelle. C'est pourquoi il improvisa¹, et, dès le 15 février, il jouait le *Festin de Pierre*².

Nous sommes en Sicile, dans un palais. — Sganarelle, valet de dom Juan, et Gusman, valet de done Elvire, conversent. Naguère, dom Juan s'est épris de done Elvire, alors religieuse; il l'a décidée à rompre ses vœux et il l'a épousée. Mais, brusquement, il a envoyé ici sans explication son valet et vient d'arriver lui-même. Done Elvire s'est mise à sa poursuite, et Sganarelle conjecture que c'est peine perdue. Aux questions angoissées de Gusman, il ne peut répondre avec précision, mais il fait du moins le portrait de son maître. Dom Juan est un scélérat, un impie, un homme abandonné à ses passions; en maint endroit, il a épousé, pour les délaisser vite, nombre de femmes de toute condition. Sa conduite attirera sans doute le courroux du ciel, et Sganarelle lui a vu tant commettre d'horreurs qu'il voudrait bien le fuir. Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose; par force et par crainte, le valet reste fidèle, il feint le zèle, il est réduit à applaudir ce que son âme déteste. Voici dom Juan en personne, qui visite le palais. Il faut se séparer. Mais, que Gusman le sache bien, si les confidences que Sganarelle vient de lui faire parviennent aux oreilles de dom Juan, Sganarelle les démentira hautement. — Dom Juan a cru reconnaître Gusman; et Sganarelle avoue que c'est bien le valet d'Elvire. Son maître lui découvre alors ses sentiments: il n'aime plus Elvire; il a un autre amour en tête. Que pense Sganarelle de cette conduite? Le valet hésite; puis, invité à parler franc, avoue qu'elle lui semble blâmable. Dom Juan, en réponse, fait sa profession de foi: il aime la beauté partout où il la trouve; il goûte le charme des inclinations naissantes; il juge que tout le plaisir de l'amour est dans le changement; son cœur se plaît à vaincre les résistances, mais languit après la victoire; il vole de conquête en conquête, sans se piquer de constance. Sganarelle confesse que l'éloquence de son maître le réduit au silence; mais il n'en est pas moins scandalisé et se hasarde à dire que se jouer ainsi des sacrements, c'est offenser le ciel et risquer de mal finir. Dom Juan rejette les remontrances; pourtant Sganarelle prend un détour qu'il croit ingénieux: il commence à expliquer quels reproches il adresserait, non pas à son maître, qui a ses raisons pour être « libertain », mais, s'il était leur valet, à certains petits impertinents qui se piquent d'être esprits forts. D'un mot sec, dom Juan l'interrompt: il s'agit des nouvelles amours qui l'ont attiré dans cette ville. Sganarelle objecte que c'est là une imprudence: il y a six mois, dom Juan a tué ici même un commandeur, et, s'il a été grâcié de ce meurtre, on peut toujours craindre la vengeance de la famille. Dom Juan dédaigne ce péril; il n'a en tête que son amour. Il a aperçu une jeune fiancée pleine de tendresse pour son amant; il s'est fait une joie de troubler le bonheur de ce couple, mais tous ses efforts ont été inutiles. Il les a donc

1. Faut-il croire qu'il avait eu l'intention de l'écrire en vers et qu'il y a renoncé faute de temps? Moland a remarqué qu'on pourrait transcrire une grande partie de la tirade de dom Louis en vers blancs. J'observerai cependant que, sauf de rares exceptions, ces vers ne sont pas des alexandrins. Il me semble qu'à cette date et dans ce discours sérieux, voire tragique, les alexandrins s'imposaient, et j'en conclurais volontiers que Molière n'a pas eu nette conscience qu'il abandonnait ici le rythme de la prose.

2. Annoncé par Loret, dans sa *Lettre* du 14.

suivis ici, où ils sont venus pour le mariage, et, comme ils vont faire une excursion en mer, il a tout organisé pour enlever de force la jeune fille. Sganarelle est prêt à s'indigner, mais, sur un « hein ! » de son maître, il change de ton et approuve l'entreprise. A ce moment survient donc Elvire. Dom Juan est très fâché de cette rencontre inopportune; il est surtout choqué que done Elvire soit venue en ville avec une toilette de campagne. — Done Elvire aborde dom Juan. L'air dont il la reçoit anéantit aussitôt les illusions qu'elle essayait de nourrir encore; du moins, elle le somme de s'expliquer et de se justifier. Dom Juan invite Sganarelle à donner lui-même à Elvire les raisons de leur départ; et le valet, déconcerté, balbutie quelques phrases sans suite. Indignée, Elvire reproche à dom Juan la confusion qu'il fait paraître : que n'importe-t-il un des ces mensonges dont il a l'habitude? que ne jure-t-il qu'il a été obligé de partir, mais qu'il voulait revenir en hâte? Gravement, dom Juan lui répond qu'il sera sincère : il la fuit par scrupule de conscience; il s'est souvenu qu'elle était religieuse et il redoute le courroux du ciel. Elvire s'indigne, invoque à son tour le ciel (dom Juan répète le mot avec une ironie qu'approuvait lâchement Sganarelle), ou, à défaut du ciel, le menace de sa vengeance — Dom Juan la laisse silencieusement partir, et déjà Sganarelle se demande si son maître aurait des remords. Mais il est déçu en recevant l'ordre de préparer l'enlèvement.

Nous sommes à la campagne, au bord de la mer. — Le paysan Pierrot raconte avec fierté à sa promise, Charlotte, comment il a aperçu et sauvé deux hommes qui se noyaient; il décrit avec étonnement le costume à la mode de celui qui était le maître, un gros monsieur, un courtisan. Mais il reproche amèrement à sa promise la froideur qu'elle lui témoigne. Elle reçoit assez mal ces plaintes et lui promet seulement de faire ce qu'elle pourra pour l'aimer. — Dom Juan (car c'était lui) est tout consolé que la bourrasque ait fait manquer son entreprise : dans la maison du paysan où il est allé sécher ses vêtements, il a rencontré une charmante paysanne, Mathurine, et il a commencé à la courtiser. Sganarelle s'étonne que son maître, à peine sauvé, provoque encore le courroux du ciel; et il lui ferait la morale, si l'air menaçant de dom Juan ne l'obligeait vite à changer de ton. Mais dom Juan aperçoit Charlotte et se récrie : il admire sa grâce; il apprend avec indignation qu'une si belle personne doit épouser un simple paysan; il lui déclare son amour. Charlotte est charmée; mais elle se défie des enjôleurs et aimerait mieux mourir que d'être déshonorée. Dom Juan proteste hautement : c'est au mariage qu'il aspire, et il prend à témoin Sganarelle. La paysanne est convaincue; elle consent, et, si elle refuse de l'embrasser avant le sacrement, elle lui abandonne du moins sa main à baiser. — Survient Pierrot, qui écarte rudement dom Juan de sa promise. Il reçoit de dom Juan une grêle de soufflets, et Charlotte lui reproche sa conduite : le monsieur a promis de l'épouser; Pierrot, s'il l'aime vraiment, doit être bien aise qu'elle devienne une dame; d'ailleurs elle se fournira chez lui de beurre et de fromage. Pierrot proteste avec fureur et regrette d'avoir sauvé son rival. A ce mot, dom Juan s'approche menaçant; tout en le bravant en paroles, Pierrot tourne autour de Charlotte pour éviter les coups, et Sganarelle qui s'interpose reçoit le soufflet destiné à Pierrot; le paysan s'esquive. — Dom Juan recommence à cajoler Charlotte. — Mais il est est surpris par Mathurine. Les deux femmes se disputent, tandis que dom Juan, entre elles, leur parle à voix basse et promet tout à tour le mariage à chacune. Sommé de déclarer tout haut la vérité, il use de phrases équivoques, les convainc l'une et l'autre, et se dérobe sous un prétexte. — Mathurine et Charlotte triomphent. Mais Sganarelle entreprend de les désabuser. —

A ce moment, dom Juan, soupçonneux, vient chercher son valet. Sganarelle, dès qu'il l'aperçoit, change de ton et explique à son maître qu'il réfutait d'avance les mauvaises langues. — Dom Juan n'est pas convaincu. Mais un des spaïassins qu'il avait pris avec lui l'avertit que deux hommes à cheval sont à sa recherche — Dom Juan dit donc adieu aux deux paysannes, en leur promettant de revenir. — Il déclare à Sganarelle que tous deux vont échanger leurs habits. Sganarelle a peine à obéir, car il ne tient pas du tout à l'honneur de mourir pour son maître.

Nous sommes dans une forêt. — Dom Juan est en habit de campagne; Sganarelle en médecin. Le valet se félicite d'avoir eu l'idée de ce déguisement. Dom Juan le raille de sa tenue et des consultations qu'on lui a demandées : peut-être réussiraient-elles aussi bien que celles des vrais médecins, car dom Juan est aussi impie en médecine. Sganarelle défend la médecine et le vin émélique; puis, mis en humeur de discuter et voyant son maître bien disposé, il lui demande quelles sont ses vraies croyances : se peut-il qu'il ne croie ni au ciel? ni à l'enfer? ni à l'autre vie? ni même au moine bourru, dont l'existence est certaine? La réponse de dom Juan est brève : il croit que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit. Sganarelle stupéfait essaye de le convertir : il allègue que la création prouve un créateur. Déconcerté par le silence ironique de dom Juan, il entreprend de démontrer qu'il y a dans l'homme un autre principe que le corps et, comme il s'agit, pour le prouver, il tombe. Son raisonnement a le nez cassé et Sganarelle renonce à disputer davantage. — Cependant dom Juan et Sganarelle ne savent où ils sont. Apercevant un homme, un pauvre, ils l'appellent pour lui demander le chemin de la ville. Le pauvre le leur indique, les avertit de prendre garde aux voleurs, et implore l'aumône. Dom Juan l'interroge et, apprenant qu'il passe ses jours à prier pour qui lui a fait la charité, il le raille : un homme si bien avec le ciel ne peut manquer de rien; puis il lui offre un louis d'or, si le pauvre veut jurer. Le pauvre refuse de commettre un tel péché, quoique Sganarelle l'y encourage. Voyant sa résolution inébranlable, dom Juan lui donne le louis « pour l'amour de l'humanité ». Mais il aperçoit un homme attaqué par trois autres; il ne peut souffrir une telle lâcheté, et, l'épée à la main, court à son aide. — A eux deux, ils mettent en fuite les assaillants. — Le gentilhomme ainsi sauvé, dom Carlos, remercie dom Juan, et lui raconte comment des voleurs l'ont surpris, alors qu'il était en campagne pour une affaire d'honneur. Sa sœur a été séduite par un certain dom Juan; et son frère et lui cherchent le coupable, pour venger le déshonneur de leur famille. Dom Juan déclare alors qu'il est l'ami du dom Juan qu'on recherche, qu'il n'en peut entendre mal parler; mais il s'engage à obtenir que dom Juan fasse raison à ses ennemis. — A ce moment, survient le frère de dom Carlos, dom Alonso, qui, lui, connaît de vue dom Juan. Il met l'épée à la main et va attaquer leur ennemi mortel. Mais dom Carlos s'interpose. Malgré les objurgations et les menaces mêmes de son frère, il ne souffrira point qu'on attaque les jours de celui auquel il doit la vie; mais il ne renonce point pour cela à venger son honneur. C'est un délai d'un jour qu'il accorde à l'offenseur : demain, dom Juan devra réparer son offense, par les moyens qu'il choisira, doux ou sanglants. Dom Juan, qui n'a dit mot pendant le débat des deux frères, s'engage à tenir la parole qu'il a donnée de faire faire raison par dom Juan à dom Carlos. — Il appelle Sganarelle, qui s'était soigneusement caché, et avoue sans vergogne qu'il avait eu la colique. Le valet suggère à son maître qu'il y aurait moyen d'arranger les choses. Dom Juan ne s'en soucie point : sa passion pour done Elvire est usée et il aime trop la liberté en amour. Mais quel est, demande-t-il,

ce superbe édifice? C'est, lui répond Sganarelle, le tombeau du commandeur. Malgré Sganarelle, qui trouve cette visite inconvenante, dom Juan va admirer le monument et la statue du commandeur, en empereur romain. Ce marbre est si vivant que dom Juan ordonne à Sganarelle de l'inviter à souper. Après quelque résistance, Sganarelle s'exécute en riant. La statue baisse la tête. Sganarelle pousse un cri et peut à peine expliquer à dom Juan ce qu'il a vu. Dom Juan, pour le convaincre de sa sottise, renouvelle lui-même l'invitation. La statue baisse la tête. Dom Juan dit brièvement à son valet : « Allons, sortons d'ici » ; et Sganarelle triomphe.

Nous sommes dans l'appartement de dom Juan. — Dom Juan explique à Sganarelle qu'ils ont été dupes de quelque faux jour ou d'une vapeur. Sganarelle n'en croit rien et commence à démontrer que c'est un signe miraculeux, envoyé pour convertir dom Juan. Il se tait bien vite, à la brusque colère de son maître. — On annonce à dom Juan que son tailleur, M. Dimanche, l'attend. Sganarelle voudrait qu'on le congédiât. Dom Juan, au contraire, ordonne de le faire entrer : il a le secret de renvoyer ses créanciers satisfaits, sans leur donner rien. — M. Dimanche est accablé de politesses par dom Juan. Son débiteur lui fait tant d'amabilités, s'informe avec tant de sollicitude de tous les siens, qu'il peut à peine placer un mot. Invité à souper, il s'excuse sur la nécessité de s'en retourner vite; aussitôt, dom Juan se lève, le fait escorter de quatre ou cinq de ces gens, l'embrasse et sort. — M. Dimanche prie Sganarelle de rappeler sa dette à dom Juan, et il lui demande en même temps de payer aussi ce qu'il doit lui-même. Sganarelle, comme son maître, lui coupe la parole et le pousse jusqu'à la porte. — Mais on annonce à dom Juan, qui en enrage, la visite de son père, dom Louis. — Dom Louis parle sévèrement à son fils; illui reproche avec éloquence l'infamie de sa conduite, indigne d'un gentilhomme. Dom Juan écoute longtemps en silence et répond enfin avec une politesse insultante : « Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler ». Indigné, le vieux gentilhomme le menace de le punir bientôt, et sort avec mépris. — Dom Juan salue ce départ de paroles impies : que son père meure donc le plus tôt possible, c'est ce qu'il peut faire de mieux. Sganarelle ne peut se tenir de blâmer son maître; mais, en voyant sa brusque colère, il le blâme, tout haut, de la patience qu'il a montrée à de pareils sermons, et, tout bas, se reproche sa lâcheté. — On annonce une dame voilée. — C'est donc Elvire. Depuis ce matin, le ciel a changé son cœur. Elle n'aime plus dom Juan que d'un amour épuré; elle a résolu d'expier sa faute et de rentrer à son couvent : mais, avec une émotion qui touche Sganarelle, elle supplie celui qu'elle a tant aimé de songer à son salut et de se convertir. Dom Juan lui demande de rester chez lui, et de ne point sortir si tard. Elle refuse et le prie seulement de songer à ses avis. — Elle partie, dom Juan explique à Sganarelle : le costume, le ton, les paroles d'Elvire rallumaient son goût pour elle. — Dom Juan se fait servir à souper. Sganarelle dérobe au passage un morceau d'un plat. Dom Juan s'amuse à le berner et à le faire berner par son laquais. Mais on frappe à la porte. Sganarelle va ouvrir et revient épouvanté. Il ne peut même pas dire, mais il exprime, en baissant la tête comme elle l'a fait, que la statue est là. Dom Juan va au devant d'elle, pour bien montrer que rien ne le saurait ébranler. — Il introduit la statue, il la fait asseoir; il essaye en vain d'obtenir que Sganarelle mange et boive avec le terrible convive. Mais la statue invite dom Juan pour le lendemain. Dom Juan promet d'y aller avec Sganarelle et veut faire reconduire la statue avec un flambeau; elle répond qu'on n'a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le ciel.

Nous sommes dans la campagne. — Dom Louis félicite avec tendresse son fils de sa récente conversion; et dom Juan explique en effet que son âme a été touchée de la grâce. Il déteste, il veut expier tout le mal qu'il a fait, réparer le scandale de sa conduite, et il prie son père de lui trouver un sage directeur. Le vieux gentilhomme pleure de joie et court porter cette heureuse nouvelle à la mère du pécheur repentant. — Sganarelle se réjouit également. Mais dom Juan le dé trompe. Le miracle de la statue a beau rester pour lui incompréhensible, son âme n'est pas ébranlée. Il a joué la comédie, pour ménager un père dont il a besoin et se mettre à couvert des fâcheuses aventures que pourrait lui amener son passé. L'hypocrisie est le vice à la mode et c'est le vice le plus avantageux; on se concilie par là l'appui d'une puissante cabale et l'on peut impunément tout se permettre. L'indignation de Sganarelle éclate et il entasse ridiculement les sentences, les proverbes et les coq-à-l'âne, pour annoncer la damnation à son maître, qui se rit de lui. — Dom Carlos parvient à ce moment à joindre dom Juan: il espère obtenir de lui qu'il confirme publiquement done Elvire dans ses droits d'épouse. Dom Juan, d'un ton cagot, allègue sa conversion et la volonté du ciel: une voix d'en haut l'a averti qu'il ne ferait point son salut en vivant avec done Elvire. Dom Carlos indigné le menace; dom Juan répond qu'il ne veut pas se battre en duel, mais qu'il passera tout à l'heure dans telle petite rue, et qu'attaqué, il se défendra. — Une telle hypocrisie paraît à Sganarelle pire que tout, et il désespère du salut de son maître. — A ce moment, apparaît un spectre de femme voilée. Elle annonce que dom Juan n'a plus qu'un moment pour se repentir. Dom Juan croit reconnaître la voix; il marche sur le spectre, qui se transforme et devient le Temps, sa faux à la main. Dom Juan tire son épée, pour voir si c'est un corps ou un esprit: il va frapper, mais le Temps s'envole. En vain Sganarelle supplie son maître de venir à résipiscence; dom Juan proteste qu'il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, qu'il est capable de se repentir. — La statue apparaît et rappelle à dom Juan sa promesse. Il la confirme. Elle lui demande sa main, il la donne. Elle l'avertit que l'endurcissement entraîne une mort funeste. Au milieu des éclairs et du tonnerre, un feu invisible brûle dom Juan, la terre s'ouvre et l'engloutit. — Sganarelle reste seul. Tous ceux qu'a offensés dom Juan ont reçu satisfaction; mais il lui réclame en vain ses gages à grands cris.

S'il fallait en croire une légende, mise en circulation par La Serre¹ et souvent répétée depuis², ce ne serait point par son propre choix que Molière aurait traité ce sujet. Il aurait cédé aux instances de ses camarades, désireux d'exploiter à leur tour le thème en vogue. En effet, les Italiens, vers 1658 ou quelques années auparavant³,

1. *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Molière*, en tête de l'édition Joly, 1734.

2. Voir Frères Parfaict, *Histoire du théâtre français*, IX, 344; et *Édition des Grands Écrivains*, V, 6.

3. C'est la date donnée par Gueulette : « *Le Festin de Pierre* des Italiens doit avoir été joué par la troupe de Locatelli en 1658 » (*Recueil de sujets de pièces tirées de l'Italien*; voir Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, chap. III, et *Le Festin, de Pierre avant Molière*, 339). Louis Moland (*Molière et la comédie italienne*, 191) adopte la date voisine, de 1657. Les Frères Parfaict disent au contraire (*Histoire de l'ancien théâtre italien*, 263) que la pièce fut donnée par les Italiens « dans les premières années de leur

et en tout cas les années suivantes ¹, l'Hôtel de Bourgogne, en 1659 ², le théâtre de Mademoiselle, en 1661 ³, avaient donné des *Festin de Pierre*. Le public s'y était précipité en foule, séduit par le merveilleux de l'aventure et surtout par les machines et « les changements de théâtre — Dont le bourgeois est idolâtre ⁴. » En 1664 encore, la pièce italienne était courue, et Boileau faisait allusion, comme à une chose connue de tous, au mutisme ou au laconisme de la statue ⁵. Pourtant on peut se demander si, en 1665, sept ans, six ans, quatre ans après que les autres théâtres parisiens avaient donné chacun leur version, l'intérêt de curiosité ne commençait pas à s'épuiser. On ne peut, non plus, s'empêcher de trouver le témoignage de La Serre un peu tardif pour avoir

établissement en France » : il s'agit évidemment du séjour qu'ils ont fait à Paris d'août 1653 à juillet 1659. M. de Bévotte adopte la date de Gueulette : « La pièce de Dorimon, inspirée par le succès des Italiens, est de la fin de 1658. Or Dorimon n'a certainement pas attendu cinq ans pour mettre sur la scène une pièce qui faisait courir tout Paris. » L'argument a du poids. Cependant on ne peut pas ne pas remarquer la forme dubitative du témoignage de Gueulette. D'autre part, Boileau écrit à propos de son allusion à la statue (*Repas ridicule*, vers 130) : « J'avais fait ma satire *longtemps avant* que Molière eût fait le *Festin de Pierre*, et c'est à celle que jouaient les comédiens italiens que j'ai regardé, et qui était alors fort fameuse. » (*Éclaircissements* aux notes de l'abbé Guéton, dans Laverdet, *Corr. entre Brossette et Boileau*, p. 478). Le *longtemps avant* est exagéré, car la satire a été « commencée en 1664 » (Lachèvre, *Les satires de Boileau commentées par lui-même*, p. 31). Boileau ne s'exprimerait-il pas ainsi, parce qu'il se souvient à ce moment que le scénario est de beaucoup antérieur à la pièce de Molière ? Il serait possible (des choses pareilles se sont vues au théâtre) que le scénario eût été joué, comme le disent les frères Parfaict, peu après 1653, et qu'il eût obtenu son grand succès plus tard, grâce à quelque remaniement, à quelque trouvaille scénique, à une mise en scène renouvelée.

1. Le scénario qu'a conservé Gueulette est tiré des notes laissées par Dominique Biancolelli. Or c'est à partir de 1662 que Biancolelli, sous le nom d'Arlequin, a doublé, puis remplacé Locatelli, qui, sous le nom de Trivelin, tenait le rôle du valet de dom Juan. Donc la pièce a été jouée après 1662. Boileau dit qu'en 1664 elle était fort fameuse, donc elle se jouait encore. Je ne dirais donc pas avec M. de Bévotte (*Légende de Don Juan*, chap. iv) : « un sujet... qui, depuis trois ans, n'avait plus été repris. »

2. Traduction de Villiers, imprimée en 1660 (Sercy), réimprimée en 1660 (Elzevier) et en 1665 (Ribou).

3. Traduction ou adaptation de Dorimon. Antérieure à celle de Villiers et même imprimée dès 1659 (Lyon, permission du 11 janvier), elle n'avait été jouée qu'en province (voir l'allusion de Villiers, dans sa *Préface*, aux comédiens de « campagne ») : à Lyon, en novembre ou décembre 1658, lors du séjour que fit la cour en cette ville, à propos du mariage projeté entre Louis XIV et Marguerite de Savoie. Elle a été réimprimée en 1665 (Paris, Loyson), puis en Hollande, mais sous le nom de Molière.

4. Loret, *Lettre* du 14 février. Voir, pour la mise en scène ultérieure, *Moliériste*, VIII, 11.

5. *Satire* III, 130.

beaucoup d'autorité. Enfin, on a le droit de soupçonner qu'il a fait une confusion : c'est Villiers ¹, l'auteur du *Festin* joué à l'Hôtel, qui déclare expressément avoir écrit sa comédie (en 1659) à la prière de ses compagnons, « infatués de ce titre », et désireux d'attirer à leur théâtre le « grand nombre », « qui apporte de l'argent. »

En tout cas, Molière, depuis son retour à Paris, avait vu le succès prodigieux qu'obtenait un tel sujet ². Que ses compagnons l'aient ou non encouragé ou conseillé, dans la détresse où il se trouvait, il est naturel qu'il ait songé à le reprendre à son tour. D'ailleurs, il était pressé. Or, ici, la matière était déjà mise en forme par ses prédécesseurs; c'était du temps gagné : il ne lui restait plus qu'un simple travail d'adaptation, dont il se tirerait en quelques semaines. Enfin, il ne lui déplaisait peut-être pas d'essayer un genre nouveau ³ : pour traiter ce thème, il lui fallait mêler le fantastique au réel, la terreur au rire; la tentative a pu séduire son imagination.

La légende de dom Juan est d'origine espagnole ⁴. Dès les premières années du XVII^e siècle, elle a été mise à la scène, dans une comédie, *El Burlador de Sevilla y combibado de piedra*, *Le trompeur de Séville et le convié de pierre*, que la plupart des historiens attribuent à Gabriel Tellez, moine de la Merci, connu sous le nom de Tirso de Molina ⁵. Cette pièce passa en Italie. Deux auteurs de *commedia sostenute*, Giacinto Andrea Cicognini et Onofrio Giliberto de Solofra, l'imitèrent presque en même temps, sous le titre *Il convitato di pietra*, Cicognini, à une date incertaine, Giliberto, en 1652. Les auteurs de *commedia dell'arte* s'emparèrent à leur tour du sujet, et tirèrent, — de la pièce de Cicognini principalement ⁶,

1. Voir de Bévotte, *Le Festin de Pierre avant Molière*, 158.

2. On a vu (*Débuts de Molière*, 145) que les Italiens, revenus à Paris, partageaient avec lui le théâtre du Palais-Royal, depuis janvier 1662.

3. Peut-être a-t-il songé à rivaliser avec l'*Amphitryon* de Plaute, cette « tragico-comedia », où paraissent les personnages et les aventures de la tragédie, mêlés aux personnages et aux intrigues de la comédie.

4. Voir G. Reynier, *Les origines de la légende de don Juan*, dans *Revue de Paris*, 15 mai 1901; Gendarme de Bévotte, *La légende de don Juan*, surtout chap. II et III et *Le Festin de Pierre avant Molière*; et Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 252 et suiv.

5. Je lis, dans les *Débats* du 24 mai 1924, que le manuscrit du *Burlador* appartient actuellement à Lord Ramsay et est exposé dans sa bibliothèque du château de Bedford.

6. Cf. *Édition des Grands Écrivains*, v, 24 et suiv. M. de Bévotte, qui avait accepté cette idée, en atténua un peu l'expression dans son édition in-12. — Louis Moland

— un scénario comique. Ce scénario, joué en France par la troupe italienne du Petit-Bourbon et du Palais-Royal, y prit le titre bizarre de *Festin de Pierre*¹, qui s'est imposé dans la suite à toutes les versions du même sujet. L'incroyable succès de ces représentations devait donner l'idée aux autres troupes de rivaliser avec les Italiens. Le premier, l'acteur Dorimon joua et imprima en 1659, à Lyon, un *Festin de Pierre ou le fils criminel*², « tragi-comédie » en cinq actes et en vers. Il avait choisi, — peut-être par un simple hasard, — la pièce de Giliberto. A son tour, Villiers, sous le même titre, et d'après le même modèle, donna en 1661 une traduction ou adaptation nouvelle; et il se flatte que sa « copie »³ est la plus fidèle de toutes. Actuellement, la pièce de Giliberto est perdue. Nous ne connaissons donc, comme sources possibles de Molière, que le *Burlador*, la pièce de Cicognini, le scénario italien (mais sous une forme postérieure à 1662, puisqu'il est tiré des notes de Biancolelli⁴), et les deux adaptations de la pièce de Giliberto.

A ce sujet, un grand débat s'est élevé entre italianisants et hispanisants. Dans le camp de ces derniers⁵, M. Martinenche :

croit que les Italiens avaient d'abord imité Giliberto, et qu'ils ont modifié leur scénario en adoptant Cicognini (*Édition*, VI, 284; voir aussi *Moliériste*, III, 359).

1. Les auteurs du scénario avaient donné au Commandeur le nom de Pietro. Peut-être cherchaient-ils l'occasion d'un jeu de mots (*Pierre et homme de pierre*). En tout cas, ce jeu de mots dut être fait involontairement par le public français; ce qui entraîna un contre-sens sur le mot *convitato* : le *convité* ou le *convive* devint le *repas*, le *festin* de Pierre ou de (l'homme de) pierre. Voir là-dessus le commentaire de Visé (*Mercurie galant*, 1677, I, 32), cité par Édouard Fournier, *Études sur Molière*, 86.

2. Dans l'édition de 1665, le sous-titre devient « ou l'athée joudroyé », mention qui ne convient pas exactement au dom Juan de Dorimon : il s'agit de rappeler la pièce de Molière, pour faire mieux vendre le volume. Plus tard, les libraires hollandais ont donné *Le Festin de Pierre*, avec le même sous-titre, sous le nom de Molière.

3. Je prends ce mot plus à la lettre que M. de Bévotte (*Le Festin de Pierre avant Molière*, 154, n. 5). Pour moi, Villiers annonce une traduction (faite avec la liberté que se permettaient alors les traducteurs). Si plus tard il ajoute : « Je vous offre tout ce qui a pu contenter le public, que je n'ai pas fait, et tout ce qui l'a pu choquer, qui vient de moi »; s'il parle du « peu d'invention qu'il a apportée au sujet »; je crois qu'il fait allusion au style et à la versification seulement. Tout en reconnaissant que « cette pièce est étrangère » (dédicace), Dorimon l'appelle simplement « tragi-comédie »; Villiers, lui, la désigne comme « tragi-comédie, traduite de l'italien en français. »

4. Lequel, comme il est dit plus haut, n'a pris qu'à partir de 1662, le rôle du valet de dom Juan.

5. Cailhava, *Études sur Molière*; de Latour, *Études sur l'Espagne*, etc.; voir, au contraire, Schlegel, *Littérature dramatique*, etc.

6. Molière et le théâtre espagnol, 257 et suiv. — M. Martinenche réclame encore pour l'Espagne « la plupart des scènes et des personnages secondaires. » Les reproches de

voudrait que Molière, par delà les Italiens, fût « remonté jusqu'à Tirso de Molina. »

Comment expliquer, sans cette lecture, la transformation profonde qu'il a fait subir aux adaptations italiennes.... La belle légende si dramatiquement mise en scène par *El Burlador* était devenue un simple prétexte à des machines et à des trucs ingénieux. Les Italiens lui avaient appliqué la méthode ordinaire avec laquelle ils déforment la comedia. Ils lui avaient enlevé sa saveur tragique pour l'accommoder à leurs lazzi. N'est-il pas naturel de penser que Molière ne la lui a rendue qu'en remontant à sa source? Si l'Italie lui a fourni des éléments de gaieté, n'est-ce pas, ici encore, l'Espagne qui lui a permis de voir plus large et plus profond? S'il doit à l'une d'avoir fait une comédie, ne doit-il pas à l'autre de n'avoir rien ôté de sa force au sujet et d'avoir composé ainsi une grande comédie?

M. de Bévotte n'est pas de cet avis. Et ses arguments, que voici, paraissent assez forts :

Il est incontestable (et incontesté), dit-il en substance, que Molière a utilisé, avant tout, Dorimon et Villiers, et, pour quelques détails, Cicognini¹ et le scénario²; on n'a aucune raison d'admettre qu'il a eu recours en outre à la pièce originale. — Il a toujours plus imité les Italiens que les Espagnols.

dom Louis à son fils viennent de *La verdad sospechosa* d'Alarcon, à travers, il est vrai, le *Menteur* de Corneille. — Sganarelle est un « gracioso » espagnol, au moins autant qu'un « zanni » italien; son « beau raisonnement » rappelle ou les discours de Sancho Pansa, ou tel personnage d'un *entremes* de Cervantes (*Los dos Habladores*). — La scène avec M. Dimanche ressemble à une scène analogue de *El marqués de Alfarache*. — Dom Carlos, sa reconnaissance et ses scrupules, ont aussi leur modèle espagnol dans *Obligados y offendidos y gorron de Salamanca* (*Obligés et offensés*, et *L'Écolier de Salamanca*) de Francisco de Rojas, que venaient d'ailleurs d'imiter Thomas Corneille (*Les illustres ennemis*), Boissier (*Les généreux ennemis*), Scarron (*L'Écolier de Salamanca*).

1. C'est probablement de Cicognini que Molière a tiré la fin de la scène II, iv. Sganarelle y met en garde contre son maître, Charlotte et Mathurine; mais, voyant revenir dom Juan, il change de ton et fait son apologie. Le Passarino de Cicognini, surpris par son maître à la fin d'un monologue où il déblatérât contre lui, lui dit : « Croyez-vous que je ne vous ai pas vu, quand vous êtes arrivé? » — C'est aussi Passarino (comme le valet du scénario) qui réclame « ses gages » au dénouement. Comparer *Festin de Pierre*, V, vi. — Enfin les derniers mots de la scène IV, viii, sont visiblement imités de Cicognini, qui d'ailleurs les avait tirés de Tirso de Molina : « Non ho piu bisogno di lume terreno. » — On sait (*Débuts de Molière*, 98) que Molière connaissait Cicognini, puisqu'il lui a emprunté son *Dom Garcie*.

2. Dans le scénario, tel du moins que nous le possédons actuellement, Arlequin, dès le début, stigmatise la débauche de son maître. Comparer la scène I, i. — Dom Juan charge Arlequin d'expliquer à la pêcheuse délaissée les raisons de son refus de l'épouser. Comparer la scène I, iii. — L'Arlequin du scénario fait des remontrances et parle du ciel à son maître. Comparer *Festin de Pierre*, I, ii et V, ii. — Le même Arlequin dérobe un morceau dans un plat qu'on apporte à son maître. Comparer la scène IV, vii. — Il y a aussi dans le scénario une feinte conversion de dom Juan.

S'il avait dans sa bibliothèque des comédies espagnoles, dont le titre ne nous a malheureusement pas été conservé, rien ne prouve que le *Burlador* fût une de celles-là; et c'est improbable, car à cette date il était peu connu, en Espagne même. — Si les comédiens espagnols ont joué à Paris, ils n'ont sûrement pas joué le *Burlador*, car aucun des ennemis de Molière n'y fait allusion pour l'accuser de plagiat, aucun de ses amis n'utilise ce précédent pour excuser la hardiesse du sujet. — L'auteur de la *Réponse aux Observations* de Rochemont veut réfuter ce qu'on a dit de prétendus scrupules de la reine mère. Il écrit : « Elle sait que l'histoire dont le sujet est tiré est arrivée en Espagne et que l'on l'y regarde comme une chose qui peut être utile à la religion et faire convertir les libertins ». Si l'on eût connu à Paris la pièce de Tirso de Molina, nul doute que le défenseur de Molière n'en eût tiré argument. Au contraire, c'est aux pièces italiennes que se réfèrent tous les témoignages contemporains, celui de Villiers (*Préface* de 1660), celui de Rochemont (*Observations sur le Festin de Pierre*, 1665), celui de Rosimont, l'auteur-acteur du Marais (*Préface du Nouveau Festin de Pierre*, 1670), sans compter celui de Boileau. — La comparaison des diverses comédies est assez probante encore. Des rapprochements de détail qu'on a tentés, les uns sont bien vagues, et M. Martinenche lui-même ne les expose que sous forme dubitative; les autres sont plus précis, mais sans valeur : les passages allégués se retrouvent dans la pièce de Cicognini, et c'est là que Molière les aura lus. Tous les événements que Molière a empruntés sont communs à la pièce espagnole et aux pièces de Cicognini et de Villiers; mais les circonstances et les détails en sont toujours différents dans le *Burlador* et le *Festin*, le plus souvent identiques dans les pièces italiennes et le *Festin*. Inversement, aucune des additions faites par Molière à ses sources italiennes ne paraît tirée du *Burlador*. Aucun des personnages du *Burlador* qu'avaient supprimés les Italiens n'a été réintroduit par Molière. — Si les trois dom Juan, celui de l'Espagnol, celui des Italiens, celui de Molière, ont certains traits de caractère communs, certains autres, la méchanceté, l'irréligion, l'incrédulité agressive et ironique, ne se voient que dans Molière et (tout au moins esquissés) dans les pièces italiennes¹.

1. Voici d'ailleurs, pour l'essentiel, l'analyse du *Burlador*. Dom Juan, jeune Espagnol obligé de quitter son pays par suite d'une escapade, est venu à Naples. La nuit, dans le palais du roi, où il s'est introduit sous le nom et avec les vêtements du duc Octavio, fiancé de la duchesse Isabela, il abuse de la jeune fille. Aux cris de sa victime, on accourt, et le roi fait arrêter le coupable par l'ambassadeur d'Espagne. Mais l'ambassadeur est l'oncle de dom Juan : il laisse échapper son neveu, il accuse Octavio, puis vient machiavéliquement lui dire qu'on le soupçonne, pour le décider à fuir. Dom Juan lui-même a quitté Naples en hâte. La tempête le jette évanoui sur les côtes d'Espagne, près de Tarragone; recueilli et ranimé par Tisbea, une pêcheuse, il a vite fait de la séduire, puis il l'abandonne pour gagner Séville. Le roi d'Espagne avait eu l'idée de marier dom Juan à dona Anna, la fille d'un de ses ambassadeurs, le commandeur d'Ulloa. Apprenant le crime que dom Juan a commis à Naples, il change d'idée : dom Juan, après quelque temps d'exil à Lebriga, réparera sa faute en épousant dona Isabela; dona Anna épousera le duc Octavio, qui arrive fort à point. Mais dona Anna aime son cousin le marquis de la Mota : elle lui a accordé un rendez-vous, le soir même. Le marquis se confie imprudemment à dom Juan, lequel songe à recommencer l'entreprise de Naples. En vain rencontre-t-il son père, qui le gourmande de son inconduite et le menace du courroux céleste, il pénètre dans l'appartement de dona Anna. Elle reconnaît la ruse et pousse des cris. Dom Juan veut s'esquiver; atteint par le

Enfin la grande raison de M. Martinenche est singulièrement discutable, pour ne pas dire plus : Molière avait-il besoin de Tirso de Molina pour « voir large et profond », pour « ne rien ôter de sa force au sujet », « pour composer une grande comédie » ? J'insinuerais assez volontiers qu'il en était capable à lui tout seul¹. Cette conclusion d'ailleurs n'enlève rien de son mérite à Tirso de Molina. Il reste certain qu'il a été le modèle des modèles de Molière ; et c'est à lui que revient la gloire d'avoir créé le premier des nombreux dom Juan.

Rien n'est plus curieux que de comparer la pièce de Molière à celle de Giliberto, dont elle est tirée².

Dom Philippe et Amarille s'aiment, et elle lui accorde pour le soir même un rendez-vous³. Dom Juan, qu'Amarille a dédaigné, surprend ce rendez-vous et, par vengeance, car il avoue n'avoir guère d'amour, se propose d'y devan-

commandeur, il le perce de son épée et s'enfuit, poursuivi par les malédictions du vieillard. Le roi d'Espagne, le père de dom Juan, attirés par le tumulte, rencontrent le marquis, le prennent pour le coupable, et l'arrêtent. Dom Juan s'est rendu à Lebriga. Il assiste à une noce champêtre. Charmé par la grâce de l'épousée, Aminta, il écarte le mari, en revendiquant de prétendus droits antérieurs, il éblouit le père, en lui demandant la main de sa fille, il séduit la jeune femme, en lui promettant le mariage. Puis il revient à Séville. Passant près du tombeau du commandeur, sa victime, il lit une épitaphe où le meurtrier du vieillard est appelé « traître ». Dans sa colère, il tire la barbe à la statue et l'invite ironiquement à dîner. Il se mettait à table, quand on frappe à la porte. Son valet revient épouvanté, sans pouvoir dire ce qu'il a vu. Dom Juan ouvre lui-même et la statue entre. Dom Juan, qui a d'abord mis l'épée à la main, reprend vite son sang-froid, invite le commandeur à s'asseoir, et feint l'insouciance. La statue fait signe qu'elle veut être seule avec lui. Dom Juan se trouble de nouveau et pose sur la vie future des questions auxquelles la statue ne répond rien. Elle l'invite seulement à venir souper le lendemain, dans sa chapelle. Dom Juan accepte, mais, resté seul, ne peut dissimuler sa terreur. Par orgueil, il tiendra pourtant sa parole. Avant l'heure où doit se célébrer le mariage de réparation que le roi lui a imposé, il se rend à l'invitation du commandeur. On lui sert, sur une table noire, des scorpions et des vipères ; des voix chantent la punition des coupables et commencent à le troubler ; la statue lui prend la main et l'embrase d'un feu infernal. Il tire d'abord son poignard, puis, se sentant vaincu, demande un prêtre pour mourir en chrétien. Il est trop tard : la statue l'entraîne. Le valet de dom Juan apporte la nouvelle de cette fin terrible au palais du roi, où toutes les victimes, Isabela, Tisbea, Aminta, demandaient justice. Octavio épouse Isabela, le marquis, dona Anna, et le mari d'Aminta reconquiert sa femme.

1. Noter pourtant que, dans *l'Amour médecin*, la première pièce qui a suivi *Dom Juan*, Molière semble se souvenir de *la Vengeance de Tamar*, pièce biblique de Tirso de Molina : il aurait donc connu le théâtre de cet auteur, et peut-être même l'aurait-il lu récemment.

2. Je suis la pièce de Villiers, puisqu'elle paraît plus fidèle.

3. Villiers ajoute ici que le père d'Amarille est mal disposé pour dom Philippe. Comme cette opposition n'a pas de suites, il s'agissait sans doute d'excuser l'imprudence d'Amarille.

cer son rival. Le père de dom Juan, que la conduite de son fils déshonore, vient (non sans avoir assez étrangement pris pour confident Philippin¹, le valet de dom Juan) faire de justes reproches au jeune débauché. Dom Juan le brave, rejette impudemment toute autorité : celle de son père, du prince, des dieux mêmes, et, à la fin, frappe le vieillard. Le malheureux père se désole, annonce et invoque la punition du ciel.

Dom Juan a pénétré auprès d'Amarille. Mais la jeune fille le reconnaît. A ses cris, son père, dom Pierre, accourt. Dom Juan le tue. Dom Philippe, qui venait au rendez-vous, se met à la poursuite de l'assassin. Dom Juan force son valet à changer de costume avec lui, et c'est ainsi qu'il s'échappe. Philippin, rencontré par la police alertée, se fait passer pour le comte de Séville, en galante aventure : il est relâché avec excuses.

Dom Juan et son valet se sont retrouvés dans un village, au milieu des bois. Dom Juan annonce qu'il va chercher en d'autres pays des destins plus heureux ; il parle même de « réparer le passé », projet que Philippin n'entend pas sans ironie. Il apprend, sans en être bien ému, que son père est mort² de chagrin. Tous deux rencontrent un pèlerin qui vit dans cette solitude. Pour échapper aux poursuites de dom Philippe, dom Juan force le pèlerin à lui céder ses habits. Ainsi méconnaissable, il déclare à dom Philippe n'avoir point vu l'assassin que recherche le fiancé d'Amarille ; il l'exhorte doucereusement à implorer l'assistance des dieux, l'avertit de déposer les armes pour prier avec décence, et saisit l'épée que dom Philippe dépose candidement. Alors il se démasque et tue son ennemi sans défense³.

Dom Juan et son valet, embarqués pour l'étranger, ont été rejetés à terre par une tempête ; et le hasard fait que c'est précisément sur un des domaines de dom Pierre, là où fut érigé son magnifique tombeau. Dom Juan avoue qu'il a eu grand peur ; reconnaissant la bonté des dieux qui l'ont épargné, il exprime du ton le plus sérieux son repentir et les bonnes résolutions qu'il prend pour l'avenir. Philippin sent bien que son maître parle « tout de bon », mais il n'a pas confiance en la durée de ces beaux sentiments. En effet⁴, apercevant deux jeunes bergères, dom Juan leur adresse simultanément les déclarations les plus vives, entend de leur faire violence, et réussit à en enlever une. Comme l'autre déplore l'infortune de sa compagne, Philippin veut la consoler, en lui énumérant quelques-unes des cent filles ou femmes à qui son maître a fait subir le même sort. Dom Juan reparaît, agité par le remords, et demande à son valet de le rassurer. Mais cette faiblesse ne dure pas. Il aperçoit le tombeau de dom Pierre et lit une épitaphe où est annoncée la punition céleste qui attend l'assassin : il fait alors profession d'opposer aux décrets des dieux une âme inébranlable. Mais Philippin croit voir que la statue fait un signe.

1. Le valet de Dorimon s'appelle Briguelle.

2. Le dom Juan de Dorimon a pourtant à cette nouvelle des pressentiments funestes ; mais il chasse vite toute crainte.

3. Chez Dorimon, il l'épargne par mépris.

4. Chez Dorimon, dom Juan, ici, rencontre une jeune paysanne et la séduit en un tourne-main ; puis il enlève une mariée de village ; quand la paysanne abandonnée court après lui, il soutient effrontément qu'il ne l'a jamais vue ; et c'est à elle-même que Briguelle cite la fameuse liste des victimes du séducteur. Dom Juan explique cyniquement à Briguelle pourquoi il se contredit si tôt : les bonnes résolutions qu'il énonçait n'ont aucune valeur, il les a formées quand il courait risque d'être noyé, et « l'on n'est pas à soi dans la peur du trépas. » C'est alors qu'il aperçoit le tombeau.

Dom Juan, par ironie, le contraint d'inviter la statue à dîner; et elle répond : oui ¹.

Dom Juan, dans son hôtellerie, attend avec tranquillité la statue. Philippin, lui, préfère manger, et mange, avant l'arrivée de cet effrayant convive². La statue vient en effet; elle sermone longuement dom Juan³ et Philippin. Le valet tremble et supplie; dom Juan reste inébranlable dans son orgueil; il fait chanter Philippin en l'honneur de leur hôte⁴. La statue l'invite à souper dans une heure; il accepte. Une noce⁵ paysanne vient danser; dom Juan enlève la mariée, puis il va au souper de la statue. Sur une table tendue de noir, sont servis des scorpions et des serpents. La statue l'exhorte de nouveau et le menace. Dom Juan reste inébranlable; il refuse de se repentir; il brave le ciel même⁶. Alors le tonnerre éclate et dom Juan disparaît dans un abîme⁷. Et la noce villageoise apprend de Philippin la mort terrible du méchant.

Molière a bouleversé toute cette intrigue⁸. On dirait qu'ayant à la fois sous les yeux les pièces de Dorimon et de Villiers, la pièce

1. Dans la pièce de Dorimon, elle fait seulement un signe de tête à Briguelle. Dom Juan se moque de la crédulité de son valet et renouvelle lui-même l'invitation, la statue répond par un nouveau signe de tête.

2. Dans Dorimon, Briguelle flatte alors les passions de son maître, en lui vantant une « jeune beauté », toute prête à se laisser séduire.

3. Dans Dorimon, la statue néglige Briguelle.

4. Il ajoute même à l'ironie en demandant à Philippin de chanter « le combat gagné sur Amarille ». A ce mot, la statue se dresse sur son siège et s'y laisse retomber lourdement. — Dans Dorimon, Briguelle, invité à chanter, n'en a pas le courage.

5. C'est l'épisode que Dorimon a placé à l'acte précédent. Ici, il fait reparaître Amarille, en deuil de son père, et dom Philippe, toujours acharné à la poursuite de dom Juan.

6. Il dit même qu'il ne lui reste qu'un souvenir agréable de tout ce que la statue lui a rappelé : feu, viol, fer, parricide. « Quiconque vit ainsi ne peut être blâmable : il suit les sentiments de la Nature. » La formule n'est pas dans Dorimon; mais les sentiments de dom Juan, chez lui, ne sont pas moins impies.

7. Dans la pièce de Dorimon, c'est dom Philippe et Amarille qui rencontrent Briguelle hors de lui. Ils s'épouseront et prendront Briguelle à leur service.

8. *Modifications.* Disparition du couple amoureux. La jeune fille violentée, remplacée par une religieuse tirée de son couvent et épousée. Plus de lien entre les amours de dom Juan et le meurtre du commandeur. Plus de changement de costume entre dom Juan et son valet : il en est question, mais l'échange n'a pas lieu. Disparition de tout remords dans l'âme de dom Juan et transformation de son caractère. Dom Louis ne meurt plus de chagrin. Conception nouvelle de la scène du pauvre. Transformation de la scène des paysannes. Suppression des discours moraux de la statue. L'épisode des noces troublées par dom Juan, ramené à une simple tentative et qui ne nous est présentée qu'en récit. — *Transpositions.* Le portrait que les valets font de leur maître, au deuxième acte, quand nous l'avons déjà vu agir, est transféré à la première scène, dès l'exposition. La séduction des paysannes passe du quatrième au deuxième acte; l'épisode des noces, du quatrième au premier; les reproches du père, du premier au quatrième; la première apparition de la statue, du quatrième au troisième. — *Additions.* Épisodes de la médecine (III, 1); de dom Carlos (III, II, III et IV); de M. Dimanche (IV, III); retour de done Elvire (IV, V); retour de dom Louis et duperie dont il est victime (IV, 1); épisode de l'hypocrisie (V, II et III); apparition de la femme voilée et du Temps (V, V).

de Cicognini et le scénario, il y a pris au hasard les épisodes ou les scènes ¹, non sans y mêler capricieusement des souvenirs ou des réminiscences d'autres comédies ² et d'autres scénarios ³, ou des inventions personnelles.

Pour qui en jugerait d'après les « règles », l'œuvre ainsi bâclée est proprement un monstre. Qu'est devenue l'unité de temps? Molière, il est vrai, a mis en récit la séduction de done Elvire et son abandon par dom Juan. Malgré cette précaution, les événements entassés dans sa pièce sont difficilement contenus en vingt-quatre heures; et ce n'est pas sans motif qu'il s'est abstenu avec soin de jamais préciser la durée de l'action. — L'unité de lieu ⁴, elle, est cyniquement violée; chacun des cinq actes se passe en un endroit tout différent : un palais à Séville, une campagne au bord de la mer, une forêt, l'appartement où réside dom Juan, une campagne tout près de la ville. — Chose plus grave, l'unité d'action laisse singulièrement à désirer ⁵. Le premier acte semble indiquer que le sujet va être l'histoire de dom Juan et de done Elvire, l'un infidèle, l'autre qui cherche à le reconquérir. Ce thème est complètement abandonné pendant tout le deuxième acte; subitement, dans la dernière scène, on nous apprend que des ennemis de dom Juan sont à sa poursuite; c'est à nous de deviner qu'il s'agit peut-être des vengeurs d'Elvire. Au troisième acte, deux scènes sur cinq mettent en présence les frères d'Elvire et dom Juan : il s'engage à donner satisfaction. Au quatrième acte, une scène sur huit fait reparaitre Elvire : elle renonce à la lutte, rentre au couvent et invite dom Juan au repentir. Au cinquième acte, dans une scène sur six, un des frères d'Elvire provoque dom Juan

1. Pour le scénario, voir les notes de Gueulette, éditées par de Bévotte (*Le Festin de Pierre avant Molière*, 339 et suiv.), et l'analyse de Louis Moland (*Molière et la comédie italienne*, 192 et suiv.). — Il est très difficile de savoir ce que Molière a emprunté au scénario, car la rédaction que nous en possédons est postérieure au *Festin de Pierre* dont elle a pu s'inspirer. Il semble cependant (Voir de Bévotte, chap. iv) que Molière y a pris : 1° le trait de Sganarelle forcé de se faire complice du projet d'enlèvement qu'il vient de blâmer, 2° le procédé injurieux de dom Juan, qui charge son valet d'exposer à la femme trahie les raisons de l'infidèle. — La pièce de Cicognini a été rééditée par M. de Bévotte, p. 357, et analysée par Louis Moland, édition, VI, 278.

2. Épisode de dom Carlos. Voir plus haut, p. 141, n. 6. — Ailleurs (IV, 1) il y a un souvenir évident de l'*Andrienne* de Térence. (I, II).

3. Épisode de la médecine, vraisemblablement.

4. Voir Rigal, *Molière*, I, 286.

5. Voir Rigal, *Molière*, I, 270.

et se voit berné d'hypocrites défaites. Et c'est tout. Ce qui paraissait devoir être le sujet se trouve noyé au milieu d'aventures accessoires. L'intrigue reste décousue, incomplète. Il n'y a aucun lien apparent entre l'action initiale et le dénouement; car le commandeur n'est plus le père de la victime, son meurtre par dom Juan est inexpliqué et paraît n'avoir aucun rapport avec les amours du séducteur, son intervention semble arbitraire. Ainsi, pas de sujet un, pas de développement cohérent, pas de conclusion logique, des scènes épisodiques sans lien entre elles : voilà ce que Molière ose présenter au public. — Que dire enfin de l'unité de ton et de la loi sacro-sainte de la distinction des genres? Des scènes de farce comme celles de M. Dimanche, des lazzi de tréteaux comme l'abcès de Sganarelle, se mêlent, non seulement à des passages de haute comédie, comme les reproches de dom Louis, mais même à des événements dramatiques et à des catastrophes miraculeuses. — Et tout cela, quatre ans au plus avant que Boileau, interprète des gens de goût, ne codifie dans l'*Art poétique* les principes d'art dramatique admis par tous.

Sans doute, nous les avons rejetés, ces principes, et ce qui pouvait révolter Boileau ne nous choque plus guère. Mais enfin, même après la révolution romantique, même après que les fameuses « règles » ont cessé de nous paraître inviolables, notre esprit a encore certaines exigences ¹.

Nous demandons à un drame d'être cohérent, d'avoir un commencement, un milieu et une fin, de nous présenter, entre l'exposition et le dénouement, une histoire suivie, dont le progrès attache notre intelligence et retienne notre intérêt. Si nous admettons, autour « de l'action principale », des « actions secondaires », il faut que celles-ci « appuient » celle-là; il faut « que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages, ou plutôt sur les divers plans du drame ². » Or *Dom Juan* semble au premier abord aussi décousu qu'une « pièce à tiroir » ou que ces « revues » modernes, où chaque scène, ou plutôt chaque « tableau », a son intérêt en lui-même, et ne se rattache à l'ensemble que par un lien tout factice.

1. Voir de Bévotte, édition in-8, p. 171 et suiv.

2. *Préface de Cromwell*, éd. Souriau, p. 238.

Nous demandons à un drame de ne pas mêler à l'excès les impressions opposées. Si Victor Hugo a développé au quatrième acte de *Ruy Blas* les amusantes fantaisies de don César de Bazan, il ne lui est pas venu à l'idée d'introduire dans son cinquième acte le plus petit mot pour rire. Or, ici, nous sommes continuellement ballottés du rire à l'indignation, à la pitié, à la terreur. Les scènes de M. Dimanche suivent immédiatement le miracle du signe fait par la statue; elles précèdent immédiatement l'admirable discours de dom Louis et les révoltantes paroles où le fils souhaite la mort de son père, le touchant discours de done Elvire et l'abominable dilettantisme avec lequel dom Juan jouit de sa tristesse et de ses larmes. Les lazzi du souper, la gourmandise de Sganarelle, la plaisanterie de l'abcès, précèdent immédiatement l'entrée terrifiante de la statue. Le sermon grotesque du valet suit immédiatement les cyniques déclarations de son maître, précède immédiatement la noble indignation de dom Carlos. Enfin le cri bouffon : « Mes gages, mes gages, mes gages », s'associe étrangement au « plus épouvantable châtimement du monde. »

Nous demandons à un drame de ne pas être contradictoire dans sa donnée même. S'il est fantastique, qu'il le soit jusqu'au bout; s'il est tiré de la vie réelle, qu'il soit jusqu'au bout vraisemblable. Or, dans *Dom Juan*, tantôt nous trouvons la réalité prise sur le vif : les sentiments, les propos, le langage de tous les personnages y sont reproduits avec une vérité saisissante; tantôt, tout à côté, nous voici dans le domaine du merveilleux ou du fantasmagorique. « Cette tragi-comédie fantastique et bouffonne est une macédoine incroyable de tous les genres : elle est étrange, elle est bizarre, elle est hybride, elle est obscure en diable ¹ ».

Enfin, ce que nous demandons surtout à un drame, c'est de nous offrir des caractères qui « se tiennent ». Or, ici, beaucoup de critiques sont d'accord pour trouver inconsistent, voire incohérent ou contradictoire, le caractère du héros principal. Il se serait, selon Jules Lemaître, « transformé dans l'imagination » de l'auteur, pendant la composition même de sa pièce. « Comme Molière en notait les traits nouveaux à mesure qu'ils lui venaient à l'esprit et sans

1. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, I, 57 et suiv. — Voir aussi Lefranc, *Annuaire du Collège de France*, 1907-1908.

prendre le loisir de les fondre ou de les accorder avec les premiers », il serait « sorti de là un dom Juan dont les aspects successifs semblent un peu trop indépendants les uns des autres et dont la figure totale manque quelque peu de clarté. » En effet, dom Juan est un grand seigneur, « avec les vertus essentielles du gentilhomme, le courage et le sentiment de l'honneur »; il est un « méchant homme »; il est un « séducteur »; il est un « impie »; et déjà l'impiété n'est « nullement essentielle » au don-juanisme. Mais « Molière ne s'en tient pas là; il va compliquant encore son type, et de telle façon que les traits qu'il y ajoute ne paraissent pas s'accorder avec ceux que nous venons de voir ». Il y ajoute, dans la scène du pauvre, « une perversité raffinée », « un sentiment passablement atroce et quelque peu diabolique : le plaisir de tenter une âme et de l'avilir ». Il y ajoute, dans la même scène, une « générosité » que nous n'attendions pas, l'aumône faite « pour l'amour de l'humanité ». « Ce n'est pas tout : dom Juan nous est présenté, au cinquième acte, sous un aspect encore plus difficile à prévoir... Dom Juan hypocrite, voilà qui ne répond guère à l'idée que nous nous faisons de lui... Qu'est devenu cet orgueil, cette joie fière de braver les lois divines et humaines qui faisaient toute sa vertu? Dom Juan Tartuffe, ce n'est plus dom Juan. Qu'est-ce donc que cet homme-là? Nous commençons à n'y plus voir clair du tout ».

Alors il a fallu, à grand renfort de subtilités, s'ingénier pour restituer son unité au caractère de dom Juan. Selon Jules Lemaître, toutes les attitudes de cet énigmatique héros sont des « attitudes de curiosité ironique ». Dom Juan « s'amuse.... » « C'est peut-être avant tout un grand curieux et un artiste.... » « Vous trouverez chez dom Juan, à un haut degré, ce qu'on a appelé depuis le *dilettantisme*, et vous le trouverez mêlé à un sentiment qui n'a été, lui non plus, complètement exprimé que de nos jours : l'amour artistique du mal, qui n'est qu'un raffinement d'orgueil, la forme la plus savante de l'instinct de révolte. Il me semble que c'est ce dilettantisme et ce goût raisonné du péché qui maintient, à travers les métamorphoses, l'unité du dom Juan de Molière¹ ». La construction est ingénieuse et intéressante. N'est-elle pas un peu

1. Jules Lemaître, *Ibid*, p. 66 et suiv.

anachronique? Et ce dom Juan là ne paraît-il pas avoir subi de façon invraisemblable, l'influence de lord Byron et l'influence de Renan? — Pour Faguet¹, dom Juan est le méchant; mais la pièce qui porte son nom n'est pas « un portrait de dom Juan; c'est plusieurs portraits, c'est plusieurs portraits *successifs* de dom Juan. C'est dom Juan à *différents âges*. Car, quelques précautions qu'ait prises Molière pour, violant la règle de l'unité de lieu, persuader au public qu'il ne violait pas l'unité de temps, dom Juan n'a pas le même âge au cinquième acte qu'au premier ». Au premier acte, c'est « presque Chérubin » : « il n'est pas encore méchant. Il est sensuel, curieux, avide de mettre dans sa vie le plus de sensations neuves possibles, et c'est déjà le libertin, mais le libertin jeune, dont le libertinage ne vient pas de la méchanceté, ou dont la méchanceté est encore à l'état latent ». « Dès le second acte, il n'est plus le même. Il en est à supprimer ce qu'il aimait tant jadis : les petits progrès lents et invisibles, et donc il n'est déjà plus artiste.... » Pour séduire, « il promet le mariage! » « Au troisième acte, il n'exerce aucunement sa profession de dom Juan, et je n'ai pas à en parler à ce titre ». « Au quatrième, il traîne son passé de libertin ». « Il a quarante ans » : la preuve, c'est l'ennui morose et la sécheresse avec laquelle il revoit ses anciennes maîtresses, c'est l'émotion rétrospective dont il est saisi, et c'est le fait que son cœur desséché n'y cède pas. « Enfin, au quatrième acte, il est hypocrite.... C'est la fin de dom Juan. » — J'avoue que j'ai peine à admettre cette interprétation. Que le héros soit presque « enfant au premier acte, et barbon au dernier », cela est difficile à croire d'une comédie écrite à cette date, si affranchi de toute superstition classique qu'en puisse être l'auteur. Puis, dès le premier acte, dom Juan est déjà hypocrite, ou du moins utilise effrontément le langage de la dévotion : Faguet l'avoue lui-même à la page suivante. Dès le premier acte, il est déjà méchant : il y a de la méchanceté dans le plaisir qu'il éprouve à vaincre les scrupules d'une « jeune beauté »; il y en a plus nettement dans le « plaisir *extrême* » qu'il se « figure » à « pouvoir troubler l'intelligence » et « rompre l'attachement » du « couple d'amants épris », et plus encore, dans le « dernier remède », l'enlèvement par violence, auquel il a recours, quand il a vu ses efforts

1. En lisant Molière, 187 et suiv.

inutiles. Dès le premier acte et avant même le premier acte, dom Juan n'a pas craint, non seulement de promettre le mariage, mais même de se marier : « Un mariage, dit Sganarelle, ne lui coûte rien à contracter; *il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles*, et c'est un époux à toutes mains. » Il est bien scabreux dans une étude du caractère de dom Juan, de laisser de côté le troisième acte, c'est-à-dire la nette déclaration : « Je crois que deux et deux font quatre..., » la scène du pauvre, l'intervention de dom Juan en faveur de dom Carlos et son silence significatif pendant la querelle entre dom Carlos et dom Alonse à son sujet, son invitation à la statue et l'attitude qu'il garde, quand elle répond d'un signe de tête. Supprimer tout cela, c'est assurément négliger des passages caractéristiques; et c'est admettre, bien arbitrairement, que « sa profession de dom Juan » est le tout du personnage. Il ne me semble pas que l'émotion de dom Juan à la seconde apparition de done Elvire soit une émotion « rétrospective » : il trouve « de l'agrément » dans la « nouveauté bizarre » de cette démarche; cet « habit négligé », cet « air languissant », ces « larmes », ne font qu'exciter sa sensualité; et, si les choses ne vont pas plus loin, ce n'est pas qu'il ait « résisté » à cette « émotion », c'est que done Elvire a repoussé sa tentative. La conception de Faguet paraît donc imposée au texte malgré le texte même.

Que la comédie de *Dom Juan* soit une pièce improvisée, au point d'être « bâclée », qu'il y ait des négligences, du décousu, voire des incohérences *de détail*, cela ne me paraît pas niable. — Que Molière, soucieux d'attirer le public et de rivaliser avec le scénario, y ait introduit, de parti-pris, et pour ainsi dire de force, des lazzi, des couplets, des scènes, empruntés à la *commedia dell'arte*, l'éloge du tabac dans l'exposition, le déguisement de Sganarelle en médecin et la satire de la médecine dont c'est l'occasion, la vertu laxative de cet habit, le souper et la fluxion de Sganarelle, l'enfilade de proverbes et de coq-à-l'âne de son argumentation, le cri : « Mes gages », voilà qui ne me semble pas contestable non plus. — Enfin, dans le ton du couplet de dom Juan sur l'hypocrisie, dans ce panégyrique apparent de la Tartufferie, en réalité réquisitoire sanglant contre les Tartuffes dont Molière vient d'être victime, il apparaît que l'auteur a songé autant à se défendre et à se venger qu'à faire parler son héros selon la situation et selon son caractère. — Mais, ces

réserve ou ces concessions faites, je ne vois pas de contradictions véritables dans le rôle de dom Juan, je ne vois pas d'incohérence sérieuse dans la construction de la pièce. Tout au contraire, dom Juan me paraît un caractère, complexe assurément, mais intelligible et « vrai » ; l'intrigue me paraît expressément combinée pour en montrer à la fois et l'unité foncière et les différents aspects, chacun de ces aspects étant tour à tour mis en lumière, sans cesser d'être rattaché aux autres.

Le caractère de dom Juan ! quelle entreprise audacieuse de prétendre le définir, après tant de critiques éminents, — et qui n'ont pu se mettre d'accord ! Il en va de dom Juan comme de tous les grands « types » imaginés par les dramaturges de génie. Un Tartuffe, un Alceste, un Hamlet, un Faust, et, comme eux, un dom Juan, ont été par leurs créateurs doués d'une telle vie qu'ils leur échappent pour ainsi dire ¹. Une fois sortis de leurs mains, ils continuent à vivre d'une vie indépendante, sans la volonté, ou contre la volonté de leur auteurs. Ils se prêtent à mille interprétations ² variées, opposées, contradictoires. Ils s'enrichissent de tout ce que les spectateurs, les lecteurs, les commentateurs, les continuateurs ou imitateurs, les critiques enfin et les historiens, y ont vu ou y ont mis tour à tour. Ces conceptions nouvelles font en quelque sorte corps avec eux et en deviennent inséparables. Ils se complètent, ils se compliquent, ils évoluent ou ils dévient. Au bout de quelques siècles, ils sont devenus tellement multiples et obscurs qu'ils seraient méconnaissables à l'œil même de leurs pères. Molière, ou Shakespeare, ou Goethe, lisant les interprètes modernes de leurs héros, diraient assurément comme Socrate : « Que de choses ces hommes ingénieux me font dire, auxquelles je n'ai jamais songé ! » Ainsi le dom Juan de Molière est devenu, sous son nom, ou sous des pseudonymes divers, le dom Juan de Shadwell, de Richardson, de Laclous, de da Ponte et de Mozart, de Zamora, d'Hoffmann, de Byron, de Musset, de Lenau, de Pouchkine, de Zorilla, de Dumas père, de Mérimée, de Baudelaire, d'Octave Feuillet, de Fouquier, de Roujon, de Harau-

1. Voir l'article de M. Bidou, *Débats* 16 août 1916. — Sainte-Beuve avait déjà fait des remarques analogues (*Nouveaux Lundis*, V, 307, et *Livre d'or*, 345).

2. Sur l'« obscurité » de *Dom Juan*, de *Tartuffe* et du *Misanthrope*, voir Brunetière *Études critiques*, VIII, 100.

court, d'Henri de Régnier, de Lavedan, de Rostand, de Bataille, de M. Lenormand, que sais-je encore? sans compter le dom Juan de Banville, de Jules Lemaitre, de Faguet, de M. Souday, et de tous ceux, innombrables, qui ont eu leur mot à dire sur tous les dom Juan présentés au public par les auteurs dramatiques, par les poètes, par les romanciers, par les moralistes, par les essayistes, par les critiques! — Dans ces conditions, une seule méthode est sûre. Il faut oublier délibérément tous les dom Juan ultérieurs; il ne faut retenir que le dom Juan de Molière et celui de ses modèles; il faut voir ce que Molière a reçu de la tradition et ce qu'il a réalisé, sans vouloir, à aucun moment, jeter même les yeux sur ce que d'autres écrivains, en d'autres temps, pour d'autres publics, et avec des idées ou des sentiments tout autres, ont fait du type qu'il leur avait transmis. Et il faut l'étudier, ce personnage, en suivant avec scrupule le développement même de la pièce, en se mettant, par un consciencieux effort, dans la situation et dans l'état d'esprit d'un spectateur de 1665, en accueillant toutes les indications de Molière dans l'ordre même où il les donne, en n'accordant à chacune d'elles que l'importance qu'il lui attribue, en observant enfin de quelle manière il les associe ou les hiérarchise entre elles, et en cherchant dans quelle intention il l'a fait.

Les spectateurs du Palais-Royal avaient vu et la pièce de Villiers, et celle de Dorimon, et le scénario. Ils se faisaient donc, par avance, une certaine idée de dom Juan. C'est un jeune homme de haute naissance, un gentilhomme, mais indigne, et qui n'a conservé de sa noble origine que les défauts ou les vices qu'elle peut favoriser. Abandonné à toutes ses passions, la débauche, la jalousie, la vengeance, l'orgueil, il les assouvit sans scrupule, par la ruse, la perfidie, la violence. Luxurieux, il s'en prend à toutes les femmes ou filles de n'importe quelle condition, sans préférence et sans dégoût, et il ne leur demande que la satisfaction d'une sensualité bestiale. Brutal, il s'emporte aux excès de langage et aux coups devant la moindre objection ou les plus justes réprimandes : il frappe même son père. Incapable de prescrire une borne à ses plaisirs, il ne veut accepter aucune règle. C'est un révolté, qui n'admet aucune autorité, ni celle d'un père, ni celle d'un maître, ni celle d'un roi, ni celle des dieux. Comme une bête déchaînée, il court à ses jouissances, sans avoir égard ni à quoi que ce soit ni à qui que ce soit.

Non cependant qu'il ait rejeté toute croyance religieuse. Quoi qu'on en ait dit, le dom Juan de Villiers et de Dorimon n'est pas athée¹; il reconnaît, chez l'un, un « Monarque suprême », dont la colère est redoutable, chez l'autre, une « Bonté suprême² », qui « tend la main » aux pécheurs. Et en effet la peur lui arrache parfois des velléités ou même des intentions formelles de repentir; et, quand une nouvelle rechute l'a rendu plus coupable, nous le voyons, — chez Villiers au moins, — qui ne peut se défendre d'une angoisse profonde : il cherche à se tromper par des sophismes, et il demande à son valet de lui four nir des arguments pour rassurer sa conscience. Mais, finalement, il est arrivé à s'endurcir; l'orgueil l'a emporté; il rejette les scrupules et les remords, il fait profession de ne rien craindre, et, ayant ainsi lassé la patience divine, il meurt dans l'impénitence.

Ce n'est pas exactement ce dom Juan-là que Molière a mis en scène³. Étudions donc le sien.

Avant de l'introduire devant nos yeux, Molière a soin de nous faire présenter son héros par Sganarelle. Nous ne le connaissons pas encore, ce Sganarelle; mais, par le fait seul qu'il est chargé de l'exposition, son jugement s'impose à nous : c'est une loi du théâtre classique. D'ailleurs sa bonhomie, son horreur du mal, sa sincérité, sont ici évidentes. Interrogé par un ami, un fidèle serviteur inquiet pour le bonheur de sa maîtresse, la réponse qu'il lui donne reçoit pour nous plus de valeur de l'anxiété avec laquelle elle est attendue. Molière prévoit même que peut-être l'attitude ultérieure de Sganarelle serait capable de discréditer son témoignage; et il y a pourvu. Quand le valet de dom Juan a parlé de l'abondance de son cœur, voici que la peur le prend : il prévient d'avance son interlocuteur qu'il reniera ses paroles, si elles sont rapportées à son maître. Trait de caractère, assurément, et qui ne lui fait pas honneur; mais précaution qui souligne d'autant mieux la franchise avec laquelle il s'est exprimé. Nous ne pourrions donc pas ne pas l'en croire. Or que dit-il? Il ricane amèrement quand on suppose qu'un gentilhomme comme dom Juan ne peut commettre une « action lâche » : « Eh oui! sa qualité! La raison en est belle, et c'est par là qu'il s'empêcherait des choses! » Pressé par Gusman, il s'explique. Dom Juan est un « libertin », dans les deux sens du mot, et surtout un athée : « le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un turc, un hérétique, *qui ne croit ni Ciel ni Enfer ni loup-garou*, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pour-

1. On a vu plus haut que le sous-titre des deux pièces est « le fils criminel ». Le sous-titre « ou l'athée foudroyé » n'a été mis à la pièce de Dorimon qu'après et d'après le *Dom Juan* de Molière.

2. Dorimon, vers 1069; cf. vers 1786 et suiv.; Villiers, vers 1076.

3. Pour plus de clarté, je vais présenter en caractères distincts l'analyse du rôle de dom Juan et les commentaires ou explications que j'y joins parallèlement.

ceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire et *traite de billevesées tout ce que nous croyons.* » Dom Juan est un séducteur en quelque sorte professionnel : « Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui »; et son moyen ordinaire d'abuser ses victimes, c'est le mariage — un sacrement, ne l'oublions pas — : « Un mariage ne lui coûte point à contracter; il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, etc. » Enfin, ne pouvant ici qu'« ébaucher le personnage », et remettant à plus tard les « autres coups de pinceau » qu'il faudrait pour « en achever le portrait », Sganarelle annonce que « le courroux du ciel l'accablera quelque jour »; puis il termine par la formule célèbre : « Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose. »

Ainsi, dès la première scène, dom Juan est défini pour nous. Un grand seigneur; un incrédule, qui ne rejette pas seulement les superstitions populaires mais va jusqu'à l'athéisme; un scélérat, dédaigneux de toute morale; un séducteur, qui ne choisit pas ses victimes et ne recule pas devant le sacrilège pour satisfaire ses passions; un méchant, devant lequel tremblent ceux qui lui sont soumis : voilà l'idée qui nous en est donnée. Si cette peinture était fausse, c'est Molière lui-même qui nous égarerait : il ne saurait pas son métier d'auteur dramatique. Or Molière sait son métier : il faut donc que cette peinture soit vraie.

Et l'on comprend alors pourquoi il a imaginé cette scène d'exposition, — car rien de pareil n'existe chez ses prédécesseurs, — et surtout, pourquoi il a changé la donnée traditionnelle. Il ne s'agit plus d'une jeune fille, à qui un brutal veut faire violence et dont il tue le père; il s'agit d'une religieuse, abusée par mille déclarations et témoignages d'amour, tirée du couvent, épousée d'un mariage criminel, et lâchement abandonnée. Il faut que la « vendetta » privée de Dorimon et de Villiers passe au second plan. Il faut que notre attention soit attirée sur le triple outrage à Dieu que dom Juan a commis, en violant l'enceinte d'un lieu consacré, en détournant de sa vocation sainte une vierge vouée au Seigneur, en profanant le sacrement de mariage. Si, après cela, le coupable est un jour puni, c'est avant tout de son impiété qu'il sera puni, et, comme Sganarelle l'annonce, par Dieu lui-même : il n'est plus nécessaire que l'instrument du châtiment céleste ait un intérêt personnel à frapper l'époux d'Elvire; il vaut mieux qu'il n'en ait point. — De plus, dom Juan n'est plus un criminel inélégant, qui profite de la nuit pour faire violence à une femme : ces procédés de mule-

tier sont indignes de sa « qualité. » C'est un artiste en séduction, qui a joué la comédie de l'amour avec toute l'habileté d'un libertin à la mode, d'un Vardes ou d'un Guiche. — Enfin, c'est sans doute un crime plus raffiné d'abuser du cœur d'une femme que d'abuser seulement de son corps; et là, comme dans la prompte indifférence avec laquelle il l'abandonne, sans souci de sa douleur, nous retrouvons la marque du grand seigneur et du méchant.

Ce premier portrait de dom Juan avait été mis en récit. Il le fallait; il fallait que le héros fût défini avant d'entrer en scène, pour que, dès le début, le spectateur connût les traits essentiels de ce caractère et ne se trompât point sur le jugement qu'il en devait porter. Il le fallait encore, pour que fût respectée, ou du moins que ne fût pas trop ouvertement violée, la règle de l'unité de temps : la lente conquête et la longue résistance de done Elvire ont exigé trop évidemment plus de vingt-quatre heures. Mais il fallait aussi qu'enfin dom Juan parût, et qu'il se révélât lui-même par ses paroles et par ses actes.

Dom Juan paraît donc. Alors, pour la seconde fois, Molière reprend et assemble les différents traits qu'il a déjà tracés; il en ajoute même de nouveaux qui complètent et, en quelque sorte, soulignent, renforcent ou prolongent les premiers.

Molière nous montre d'abord le « séducteur », — non sans rappeler au passage le « grand seigneur » et le « méchant ». Dès son entrée, dom Juan, dans un couplet justement admiré, se confesse, ou plutôt s'étale : « Quoi! tu veux qu'on se lie, etc. » — Il ressort clairement de cette profession de foi que jamais, dans le cœur de dom Juan, il n'y a eu une étincelle d'amour vrai. Il est le dilettante de la séduction pour la séduction : pour les joies raffinées qu'un homme de son élégance d'esprit, de son goût délicat, y peut ressentir, quand se déploie sous ses yeux le jeu nuancé des sentiments qu'il fait naître; pour les joies orgueilleuses qu'un aristocrate-né goûte à établir lentement sa domination sur un cœur rebelle; pour les joies méchantes que sa perversité savoure à voir les scrupules moraux et religieux s'affaiblir chez sa victime, et « l'innocente pudeur d'une âme » « rendre les armes », malgré l'inquiétude et les remords. Il se fait le théoricien de ce que, plus tard, et d'après lui, on a précisément appelé le « don-juanisme » : espèce de sadisme moral, où la volupté, l'orgueil, la corruption, la cruauté et je ne sais quelle déviation morbide du sentiment esthétique se mêlent étrangement¹.

Aussitôt après, Molière nous montre l'« athée », — non sans rappeler un peu le « grand seigneur ». Le candide Sganarelle a été tout décontenancé par l'éloquence et les sophismes de dom Juan; cependant le bon sens et la morale sont également révoltés en lui. Avec des précautions qui veulent être habiles et qui ne sont qu'ingénues, il entreprend d'opposer à son maître les ensei-

1. Voir une page intéressante de Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII, 389.

gnements de la religion. Il faut entendre l'ironie méprisante de dom Juan, quand Sganarelle parle de « mystères sacrés » : « Va, va, c'est une affaire entre le ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine ». Comme on sent que pour lui le ciel est vide, et comme il prend en pitié ceux qui sont assez attachés pour croire en un Dieu ! Mais ce n'est pas l'athéisme d'un philosophe de profession ou d'un barbouilleur de livres ; c'est celui d'un homme du monde et de cour. Sa silhouette de courtisan est esquissée jusque dans les détails de son costume : « sa perruque blonde et bien frisée », les plumes à son chapeau, son habit bien doré, ses « rubans couleur de feu. » C'est le noble habitué à commander, qui s'écrie hautainement : « Holà, maître sot ! vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les remontrances » ; c'est le maître brutal, dédaigneux des vilains et des humbles, qui d'un seul mot impérieux : « Paix ! » impose silence à l'inférieur, assez osé pour parler de morale, de punition divine, de la « méchante mort », suite inévitable de la « méchante vie. »

Et, bien vite, Molière nous montre le « méchant », — non sans rappeler le « séducteur ». Dom Juan a un nouvel amour en tête, et il ne veut s'occuper d'autre chose, car son principe est qu'il faut « songer seulement à ce qui nous peut donner du plaisir ». Il a vu un jeune couple d'amants, qui « faisaient éclater » leur mutuel amour. Et aussitôt sont nés en lui, non pas de la passion, mais des « désirs » et surtout de la « jalousie », du « dépit » ; « il se figura un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence et rompre cet attachement dont la délicatesse de son cœur se tenait offensée » : traverser un si bel amour, faire souffrir ceux qui sont heureux l'un par l'autre, voilà la joie perverse qui le tente ; et la douleur imaginée chez ses victimes le charme d'avance. Comme il n'a pu réussir, il veut de force enlever la fiancée à son « époux prétendu » : la joie de nuire est pour lui le ragoût de la sensualité.

À peine achevée cette scène si riche en révélations sur la psychologie de dom Juan, Molière le reprend et les renouvelle dans la scène avec Elvire. Ici encore, dom Juan est le « séducteur » : la seule présence de sa victime nous le rappelle, et les plaintes qu'elle exhale nous montrent la cruelle indifférence qui succède à ses feints empressements, une fois ses désirs satisfaits. — Ici encore, dom Juan est le grand seigneur élégant. Lorsque Elvire se présente « en équipage de campagne », il ne songe qu'à s'étonner de cet oubli des convenances mondaines : plus tard, à la mort du grand dauphin, Saint-Simon nous l'apprend, Madame n'oubliera pas d'arriver « en grand habit ». — Ici encore, dom Juan est le « méchant » : c'est une jouissance pour lui d'humilier la noble Elvire, en l'adressant à son valet, quand elle le somme de justifier sa conduite. — Ici encore, dom Juan est l'« athée ». Quand elle l'a menacé de la vengeance du ciel, il ricane : « Sganarelle, le ciel ! » Mais, cette fois, l'impiété est plus raffinée que tout à l'heure : dom Juan allègue ironiquement les scrupules de sa conscience et son repentir : il a fait réflexion » que donc Elvire était au couvent et avait rompu des vœux sacrés ; il a « craint le courroux du ciel » ; voudrait-elle « s'opposer à une si sainte pensée » et exiger que dom Juan « allât se mettre le ciel sur les bras ? » Non point que ces paroles hypocrites révèlent de l'hypocrisie chez celui qui les prononce : il sait bien qu'Elvire ne sera point dupe ; et le ton sarcastique dont il use fait bien voir qu'il n'espère pas, et même n'entend pas, l'abuser ; mais rien ne traduit mieux son mépris pour toute religion que d'affecter de s'en servir ainsi.

Presque tout, dans ces deux scènes, ou du moins tout ce qui est significatif, appartient à Molière seul. L'idée de l'enlèvement lui

a sans doute été suggérée par l'épisode des noces villageoises, au troisième acte de Dorimon; et au quatrième acte de Villiers. Mais il l'a transposé au début, pour ajouter tout de suite un trait de plus au caractère de dom Juan; et il l'a réduit à un simple récit, parce que ce qui l'intéresse, ce ne sont point les faits, mais la peinture de ce caractère. L'enlèvement, chez Dorimon et Villiers, ne montre que la violence des désirs chez dom Juan; l'analyse que le dom Juan de Molière fait des motifs de sa conduite éclaire pour nous les profondeurs de son âme. — De même, les remontrances de Sganarelle ont peut-être pour origine quelques mots du Passarino de Cicognini ou du Briguella de Dorimon¹. Mais ni Cicognini ni Dorimon n'en avaient tiré grand chose; Molière, lui, en profite pour mettre en lumière le cynique et tranquille athéisme de son héros. — La profession de foi de dom Juan correspond au monologue que lui prêtent Dorimon et Villiers, quand il a surpris le rendez-vous de dom Philippe et d'Amarille. Mais quelle différence! On ne trouve chez Dorimon et Villiers rien que ne pourrait dire n'importe quel débauché dépité de son insuccès; comme les paroles du dom Juan moliéresque, au contraire, le caractérisent entre tous! — Il y avait, chez Dorimon, une entrevue entre Amarante séduite et dom Juan oublieux; dom Juan y jouait une comédie cruelle, affectant de ne l'avoir jamais vue et de la prendre pour une folle. Est-ce là ce qui a inspiré à Molière l'admirable entrevue de done Elvire et de son infidèle époux? Il se peut; mais, si cela est, on voit combien Molière a transformé le thème, combien il a rendu la scène et plus touchante et plus amère, et plus révélatrice. — Enfin, dans le scénario², dom Juan répondait à la pêcheuse qu'il ne pouvait l'épouser, malgré la parole donnée, et qu'Arlequin « lui en dirait la raison. » C'était pour Arlequin l'occasion d'un lazzi célèbre, la liste des victimes de dom Juan déroulée et lancée au parterre, pour que chacun des spectateurs y cherchât le nom d'une de ses parentes. Molière en a fait tout autre chose : c'est une raillerie terrible par où dom Juan manifeste et son mépris et sa cruauté.

1. Cicognini, III, 1; Dorimon, I, iv : « J'ai fait ce que j'ai pu pour le rendre honnête homme, — Mais, le voyant aux pieds fouler mes sentiments, — Me gourmer et railler de mes enseignements, — Me traiter d'ignorant, de coquin et de bête, — Sur ma foi, j'ai cessé de m'y rompre la tête. »

2. Mais le scénario, ici, a-t-il précédé ou suivi Molière? Rien ne permet d'en décider.

Il est visible que Molière, dans ce premier acte, a fait effort pour introduire parfois l'élément comique et ne pas décevoir ceux des spectateurs qui avaient applaudi au scénario. Le couplet initial sur le tabac n'a pas d'autre raison d'être. L'esquisse du caractère de Sganarelle, la contradiction entre son honnêteté native et sa peur des coups, le détour dont il use pour risquer ses remontrances, son embarras, quand dom Juan le charge d'être son interprète auprès d'Elvire¹, sont destinés à faire rire en un sujet par lui-même terrible et noir. — Il est visible aussi que nous retrouvons là quelques traces de la hâte avec laquelle la pièce a été composée. Le grand couplet de dom Juan, par exemple, est-il bien vraisemblable? On ne conçoit guère que ce gentilhomme impérieux se soucie beaucoup de l'opinion de son valet. On ne conçoit guère qu'il dépense tant d'esprit, tant d'ingéniosité, tant d'éloquence, tant de poésie même, pour étonner un « maître sot », qui d'ailleurs le connaît mieux que personne. Non! c'est à nous, spectateurs, qu'est adressé ce brillant développement. Et Molière l'avoue. Il l'avoue par le sans-gêne avec lequel il l'introduit; il l'avoue surtout par la réflexion dont Sganarelle le fait suivre : « Vertu de ma vie! comme vous débitez! Il semble que vous ayez appris cela par cœur, et vous parlez comme un livre! »

Mais, précisément, cet aveu souligne le désir qu'avait Molière de définir pleinement, dès le début, le caractère de son héros. Il nous en a donné, dans les trois premières scènes, trois portraits successifs : un par la bouche de Sganarelle, un par la bouche et les actions de dom Juan, un par la bouche de dom Elvire et par l'attitude de dom Juan avec elle. Et chacun des trois complète et renforce l'autre. Dans chacun des trois, sont rappelés les aspects essentiels de ce personnage : le grand seigneur, — avec son orgueil, sa violence, son égoïsme, son immoralité, son élégance, sa dangereuse séduction physique et intellectuelle; l'athée, — avec son incrédulité totale et inébranlable, son audace à utiliser pour des fins criminelles la religion même; le méchant, — avec sa sensualité effrénée, son désir d'humilier, de faire souffrir, son ironie implacable. Cette esquisse d'ensemble une fois tracée, Molière va maintenant en reprendre un à un, en développer successivement, tous les traits.

1. Mais ici le comique est bien plus atténué que dans le scénario : il ne faut pas qu'Elvire sorte diminuée de cette scène.

Le second acte est consacré essentiellement au séducteur. A peine dom Juan a-t-il été tiré de la mer, qu'ayant aperçu Mathurine, il lui « fait les doux yeux ». A peine l'a-t-il quittée, non sans lui avoir promis le mariage, que, rencontrant Charlotte, il entreprend de la conquérir à son tour. Et c'est vite fait. Du premier coup d'œil, il a saisi le faible de son inégale partenaire. Il a deviné sa coquetterie, et il loue en termes dithyrambiques son agrément et sa beauté : confuse et ravie, la sotte le croit. Il a deviné son égoïsme et les rêves secrets de son ambition incomprise; et il la plaint d'être destinée à un simple paysan, il l'éblouit en lui parlant de la tirer de son village : elle ne songe déjà plus à Pierrot. Il entasse les protestations, les engagements, les promesses de mariage, les serments; mais c'est elle qui l'en dispense, elle est déjà toute convaincue. Survient Mathurine. Dom Juan ne se trouble point; tour à tour il parle bas à chacune des deux rivales, et les dupe toutes deux; il leur tient un discours équivoque, où chacune trouve la confirmation de ses espérances, et il s'esquive : scène de comédie, sans doute, et qui ne laisse pas d'être invraisemblable, mais qui, dans son raccourci, symbolise l'éternelle histoire des femmes séduites et les éternels procédés des séducteurs. — Cependant, de place en place, quelques touches rapides nous remettent en mémoire les autres aspects du caractère de dom Juan. Les timides remontrances de Sganarelle permettent de rappeler l'athéisme de son maître. Les serments effrontés qu'il prononce nous font souvenir du cynisme avec lequel il abuse de la religion. L'étonnement de Pierrot devant les « angigorniaux » de « ces messieurs-là les courtisans », la froide et inconsciente insolence avec laquelle dom Juan examine Charlotte et détaille ses beautés comme il ferait celles d'une pouliche, montrent toute l'élégance extérieure, tout le mépris pour les humbles, de l'aristocrate hautain. Sa rudesse et sa brutalité envers le paysan qui vient de lui sauver la vie, la raillerie impitoyable avec laquelle il accueille les protestations de Sganarelle, peu soucieux d'être tué sous les habits de son maître, attestent sa méchanceté foncière. On voit combien Molière, peignant en dom Juan le séducteur, tient à nous rappeler que c'est là une des faces, et non la seule, de son caractère.

Ici, pour les *faits*, presque tout est emprunté. C'est à Villiers que Molière doit l'idée de mettre le naufrage en récit. Mais quelle différence dans la mise en œuvre! Autant la conversation du paysan Philémon avec sa femme Macette est sèche, banale, incolore; autant la narration de Pierrot est pittoresque, savoureuse, révélatrice d'un caractère : Philémon et Macette sont des « utilités », Pierrot et Charlotte vivent. — C'est Dorimon qui, suivant sans doute Cicognini plutôt que Giliberto¹, nous a fait assister à la séduction rapide de la paysanne Amarante. Mais combien Charlotte a plus de réalité que cette bergère d'opéra-comique; et la différence éclate d'autant plus que Molière avait visiblement sous les yeux le texte

1. Car il n'y a rien de pareil dans Villiers, qui se flatte d'être traducteur fidèle (de Giliberto), et la Rosalba de Cicognini (I, xi) paraît le modèle d'Amarante.

de Dorimon et lui a pris des passages textuels ¹. — C'est Villiers qui a présenté dom Juan s'attaquant à la fois à deux paysannes. Mais cet épisode est chez lui d'une indécence révoltante: dom Juan, s'efforçant de leur faire à toutes deux violence, étale une lubricité grossière. Molière lui conserve l'élégance extérieure, la présence d'esprit, l'habileté ingénieuse, qui conviennent à un «gentilhomme». — C'est chez Villiers encore que dom Juan brutalise celui auquel il enlève sa promise ou sa femme. Mais Molière a fait de ce fiancé le sauveur de son rival; ainsi l'ingratitude de dom Juan souligne plus fortement la noirceur de son âme, quoique la fuite et les bravades de Pierrot, le soufflet reçu par le charitable Sganarelle, ramènent le ton de la comédie. — Ce sont à la fois Dorimon et Villiers qui font énumérer par le valet de dom Juan, et à ses récentes victimes, le sort de toutes ses victimes anciennes. Mais, pour eux, c'est simplement un lazzi de plus. Molière sait en profiter pour peindre le caractère de Sganarelle et la lutte qui se livre en lui entre son honnêteté native et la peur qu'il a de son maître ². — Et ce que Molière ne doit pas à ses prédécesseurs, c'est l'idée de transposer cet épisode, de la fin (IV^e acte) au début de la pièce (II^e acte), avant la scène du Pauvre, avant la scène avec dom Louis, où dom Juan se montrera fils indigne et parricide d'intention. En face des efforts odieux que fait don Juan pour corrompre une âme, en face des vœux criminels qu'il forme pour la prompte mort de son père, la séduction de sottes paysannes intéressées et vaniteuses, n'apparaît plus que comme une simple peccadille; et seul Molière a su observer la progression qui convenait. — C'est à lui seul aussi qu'appartient l'idée de rappeler ici l'impiété de dom Juan. — Et là où se marque le mieux son originalité, c'est dans les suppressions qu'il a faites. Dorimon et Villiers avaient tous deux prêté à dom Juan des inquiétudes de conscience et des remords. Par cela seul qu'il ne lui a rien attribué de tel, Molière a transformé tout le caractère; il lui a donné une sorte de grandeur sinistre, que n'avait aucun des dom Juan antérieurs.

Au troisième acte, sont repris les autres aspects du caractère qu'avait annoncés le premier. Molière montre d'abord l'impie. Si le déguisement de

1. Cf. de Bévotte, édition in-8°, p. 163.

2. La façon dont Sganarelle, surpris par son maître, se tire d'affaire a pu être inspirée par une défaite analogue du Passarino de Cicognini (II, xiii).

Sganarelle en médecin a été introduit pour rappeler les thèmes et le ton du scénario, il sert du moins à amener la discussion religieuse et la profession de foi de dom Juan. Dom Juan ne croit ni au Ciel, ni à l'enfer, ni à l'autre vie, ni au Moine bourru; toutes ces choses, qui, aux yeux de Sganarelle, sont également d'incontestables réalités, sont également à ses yeux des contes d'enfant. Il « croit que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit. » Avec un sourire amusé et supérieur, il laisse Sganarelle s'échauffer à développer la preuve traditionnelle que la création postule le créateur; il ne prend pas la peine d'y répondre un seul mot; et son ironie tranquille ne se manifeste que lorsque le valet tombe à terre : « Bon, voilà ton raisonnement qui a le nez cassé ! » Mais Molière ne s'en tient pas là. Cet athéisme, il l'a présenté comme agressif et proprement démoniaque; car, connaissant son public, il ne pouvait ignorer l'impression que produirait la scène du Pauvre. Dom Juan a d'abord la politesse de l'homme bien né : « Je te suis obligé, mon ami, et je te rends grâce de tout mon cœur. » Mais quand le Pauvre lui demande l'aumône, — ce qui est bien naturel, — aussitôt se réveille en lui le sceptique, qui ne croit pas à la vertu, et se flatte de n'être point dupe de ses apparences : « Ah! ah! ton avis est intéressé, à ce que je vois ! » et c'est par une rebuffade qu'il répond à la promesse de prières en sa faveur : « Eh! prie (le ciel) qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres. » Là-dessus, Sganarelle intervient et semble établir entre l'impiété de dom Juan et son refus d'une aumône un rapport de cause à effet : « Vous ne connaissez pas monsieur, bonhomme; il ne croit qu'en deux et deux sont quatre et quatre et quatre sont huit. » C'est, je pense, ce qui pique dom Juan. Il s'arrête alors à interroger le Pauvre sur sa vie; quand le Pauvre répond que son occupation est de « prier le ciel tout le jour », il essaye ironiquement de lui suggérer l'idée que sa confiance est vaine et sa foi une duperie : « Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise ¹... Tu es bien mal reconnu de tes soins ! » Et ayant ainsi tâché de l'ébranler, brusquement, il se fait tentateur. Il ricane d'avance : « Ah! Ah! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer. » Mais on sait que le Pauvre reste inébranlable; afin d'avoir le dernier mot, dom Juan lui donne le louis « pour l'amour de l'humanité. »

Il n'y a pas là prosélytisme. Dom Juan ne peut croire qu'une objection comme la sienne ait suffi pour conduire d'un seul coup le Pauvre à l'incrédulité. C'est donc pour le plaisir, en quelque sorte artistique, d'amener un homme religieux à se démentir, pour la joie malsaine de contraindre un chrétien à commettre un « péché », qu'il fait miroiter son louis d'or. Ici reparait ce sadisme moral que Molière avait déjà indiqué : comme il avait associé en dom Juan, au séducteur, le méchant, qui jouit de corrompre les âmes innocentes, il associe, à l'impie, le méchant, qui jouit d'entraîner le croyant au blasphème.

Et c'est le moment qu'il choisit pour rappeler qu'il y a aussi, dans son personnage, un « grand seigneur. » Dom Juan voit un homme attaqué par trois autres. Par un instinct, un « réflexe », de gentilhomme, il met l'épée à la main et court au combat : « la partie n'est pas égale », et « il ne peut souffrir cette lâcheté. » On sait comment, dans tout le reste de l'acte, il conserve la même attitude, avec quelle ironie hautaine, quel sang froid sarcastique, il apprend qu'il a sauvé son ennemi; avec quel silence dédaigneux il écoute,

1. Avec ou sans point d'interrogation, la phrase me paraît bien avoir la même valeur. Voir cependant *Revue de philologie française*, 1923, I.

comme s'il était désintéressé dans l'affaire, la dispute des deux frères d'Elvire à son sujet, avec quel orgueil il tient à rappeler à dom Carlos « qu'il n'a rien exigé de lui », et lui promet satisfaction.

Séducteur, impie, méchant, et pourtant grand seigneur, tel apparaît donc le personnage. Le type annoncé au premier acte nous a été présenté sous ses différents aspects. La peinture est complète. C'est alors que se produit le miracle. Dom Juan refuse d'en croire et le témoignage et surtout la frayeur de son laquais. Pourtant, intérieurement, il est décontenancé. La preuve en est dans sa violence subite envers le malheureux Sganarelle : « Je t'assomme, si tu ne parles », et surtout dans son ordre laconique : « Allons, sortons d'ici. » Et Sganarelle triomphe : « Voilà de mes esprits forts qui ne veulent rien croire ! »

Dans ce troisième acte, Molière a introduit l'épisode des frères d'Elvire en face de leur ennemi. Il ne l'a pas inventé ; car il le doit à Lope de Vega, ou plutôt aux imitateurs français du dramaturge espagnol, Thomas Corneille, Boisrobert ou Scarron. Mais, par là, il a donné à son personnage un prestige qu'aucun de ses devanciers ne lui avait attribué. Et c'est évidemment de parti-pris, pour maintenir autant que possible la dignité de dom Juan, qu'il a inséré cette aventure dans la pièce, au moment même où le « grand seigneur méchant homme » venait de se montrer particulièrement odieux et avait dans une certaine mesure été diminué par la noble résistance du Pauvre. Il importait à sa conception du caractère, — et même du drame, — que dom Juan restât debout, dressé de tout son orgueil et de toute sa hauteur, jusqu'au moment où viendrait fondre sur lui le châtiment miraculeux. — Il se peut que les maladroites discussions, qui ont lieu entre dom Juan et la statue, dans les pièces de Dorimon et de Villiers, lui aient suggéré l'idée du débat philosophique entre dom Juan et Sganarelle. On voit, sans que j'aie besoin d'y insister, combien son dénouement gagne au laconisme de la statue ; on voit de même combien Molière a heureusement changé et le fonds et le ton et l'allure de ce débat. — Il est certain que ses devanciers lui ont fourni l'épisode du Pauvre. Mais il l'a profondément transformé. Chez Dorimon et Villiers, cette scène était étroitement rattachée à l'intrigue. Dom Juan, ayant enlevé de force son habit au pèlerin, pouvait se déguiser, abuser son ennemi et, soit le tuer traîtreusement (Villiers), soit l'humilier par une clémence dédaigneuse (Dorimon). Ici, toute la scène pourrait être supprimée sans que rien fût changé dans la marche du drame ; sa seule raison d'être est de peindre le caractère de dom Juan dans ce qu'il a de plus complexe : cet athée, ce

méchant, reste du moins gentilhomme. — Mais le comble de l'art, c'est d'avoir avancé du quatrième au troisième acte le miracle de la statue. Il reste ainsi deux actes entiers, pour que s'y déploie pleinement la perversité de dom Juan, devenue dès lors inexcusable, pour que s'étalent son orgueil et son obstination, pour que ce qu'il y a de surnaturel dans son endurcissement prépare, explique et justifie ce qu'il y a de surnaturel dans son châtement. Personnification de la luxure, de la méchanceté, de l'athéisme, dom Juan devient en outre la personnification de l'impénitence.

En effet, c'est à montrer cette impénitence que sont consacrés le quatrième et le cinquième acte. Au début du quatrième, nous est révélée la lutte intérieure que le bien et les puissances du mal se sont livrés dans l'âme de dom Juan. Nous l'avons laissé ébranlé malgré lui par le signe inouï de la statue. Mais voici qu'il a repoussé la vérité qui s'offrait à lui. Il ne veut pas convenir du miracle; il cherche des explications naturelles : c'est l'effet d'un « faux jour »; c'est « quelque vapeur » qui a troublé sa vue et celle de Sganarelle. Se convainc-il lui-même? Assurément non. Le brutal éclat de sa colère aux arguments de Sganarelle est, à cet égard, révélateur : « Écoute, si tu m'importunes davantage de tes sottes moralités, si tu me dis encore le moindre mot là-dessus, je vais appeler quelqu'un, demander un nerf de bœuf, te faire tenir par trois ou quatre, et te rouer de mille coups. M'entends-tu bien? » Où est l'ironie paisible, avec laquelle il écoutait naguère le sermon de son valet? Un tel emportement trahit le trouble profond de son âme, et l'effort qu'il fait pour se tromper lui-même. Alors trois scènes successives nous montrent cet endurcissement. Sa résolution prise, il retrouve pour un instant son sang froid; il prend plaisir à se détendre. Il est toujours le grand seigneur dédaigneux des inférieurs et qui se joue d'eux; il est toujours l'artiste qui sait utiliser les faiblesses des humains à son avantage; ici, il profite de la timidité et de la vanité de M. Dimanche pour le duper. Il est d'autant plus heureux qu'il prouve ainsi et se prouve sa liberté d'esprit, dans des circonstances où d'autres trembleraient et n'auraient de pensée que pour l'effroyable invité qu'il attend.

Mais un nouvel assaut lui est donné. Dom Louis, son père, vient l'exhorter; en d'admirables paroles, il lui reproche son infamie; il tâche de réveiller en lui le sentiment de l'honneur et de la vertu. Après le miraculeux avertissement qu'il a reçu, d'autres seraient touchés ou du moins ébranlés. Lui, il répond par un sarcasme, d'autant plus odieux qu'il prend les formes de la politesse et du respect. Mais d'où vient qu'à peine son père parti, ce calme se dément brusquement? d'où vient qu'il lance avec emportement ces paroles impies : « Eh! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire? » Si dom Juan perd ainsi la maîtrise de lui-même, s'il ne peut plus s'imposer le ton de la raillerie, c'est qu'il a peine à réprimer son agitation intérieure. Et c'est pour cela qu'il se jette dans son fauteuil et se relève aussitôt, que soudainement il s'empare une fois de plus contre le malheureux Sganarelle, qu'à ses reproches il répond par ces questions fiévreuses et menaçantes : « J'ai tort? » ... « J'ai tort? » Toute cette violence est significative.

Et cette fois, voici Elvire. Elle ne se plaint plus; elle ne fait ni reproches ni menaces; conduite par un parfait et pur amour, elle vient prier dom Juan de songer à son propre salut; c'est au nom même de sa tendresse coupable et

punie qu'elle invite son cher complice à se repentir. Sganarelle pleure. Tout homme, qui aurait un cœur d'homme, ne pourrait s'empêcher d'être ému par un tel oubli des injures, par cette survivance de l'ancienne affection, même méconnue, même outragée. L'épouse et victime échoue comme le père. Sa démarche n'est qu'une occasion pour dom Juan de redoubler de perversité : il aurait une jouissance sadique à savourer ces larmes, à provoquer de nouveaux remords, une jouissance sacrilège à reconquérir sur Dieu cette âme que Dieu lui a enlevée. Il y a un progrès dans le mal. Et ce progrès est comme symbolisé par le calme qu'a pu enfin retrouver dom Juan. Elvire partie, il reprend sarcastiquement ses exhortations ; il ironise : « Il faut songer à s'amender pourtant... Oui, ma foi ! il faut s'amender ! Encore vingt ou trente ans de cette vie-ci et puis nous songerons à nous. » Molière a-t-il entendu que cette ironie fût bien paisible ? Je ne sais. Je ne sais non plus si les taquineries que dom Juan imagine alors pour punir la gourmandise de Sganarelle sont d'un homme qui a chassé toute importune préoccupation ou d'un homme qui cherche à s'étourdir. Du moins, quand la statue paraît enfin, le sang froid affecté de dom Juan, ses empressements d'hôte courtois envers cet invité redoutable qu'il veut traiter en invité ordinaire, ont-ils quelque chose d'un peu fébrile. Cette fièvre, Molière la fait ressortir en y opposant le long mutisme de la statue¹. Et surtout il a eu soin de souligner par avance ce qu'il y a de forcé dans une telle attitude ; dès que l'entrée du commandeur lui a été annoncée, dom Juan ne s'est-il pas écrié : « Allons voir, et montrons que rien ne me saurait ébranler ! » C'est qu'ici l'incrédule ne peut plus se tromper lui-même ; la réalité du miracle qu'il niait s'impose avec la clarté de l'évidence : seul, l'orgueil, l'orgueil du damné, le soutient encore.

Certes, Molière, dans les lazzi du souper, dans la scène de M. Dimanche et Sganarelle, et même dans la scène de M. Dimanche et dom Juan, a cherché de parti-pris à faire rire, quand, peut-être, ce n'en était guère le moment. Il est clair néanmoins que, même écrites pour complaire au public, ces scènes de *commedia* lui ont servi à montrer combien dom Juan était et surtout voulait paraître indifférent aux menaces du ciel. — L'intervention du père était déjà dans Dorimon et Villiers. Mais Molière, aidé sans doute de reminiscences du *Menteur*, a donné au vieillard une noblesse et une majesté toutes nouvelles. Il a transformé la scène pour l'adapter au caractère de son dom Juan : aussi odieux, le « mauvais fils » se flatte du moins de garder l'attitude élégante et spirituelle qui convient à un gentilhomme ; il ne frappe pas son père, comme le ferait un rustre dénaturé, il le persifle, en courtisan, qui sait voiler de la délicatesse de ses manières la corruption de son cœur. Et l'on voit aisément combien Molière a gagné à retarder jusqu'à ce quatrième acte une scène que ses devanciers

1. Le dernier mot de la statue semble tiré de Cicognini : « Je n'ai plus besoin de lumière terrestre » (III, v).

avaient maladroitement placée au début même de leur pièce, comme s'ils voulaient s'interdire toute progression dans la peinture de ce « fils criminel ». — Quant au retour de done Elvire, l'idée n'en appartient qu'à Molière, et c'est à tous égards une idée de génie. Dans le thème invraisemblable que lui imposait la légende, il s'est ainsi écarté le moins possible de la vraisemblance : c'est un être humain, non un marbre animé, qui apporte les exhortations de la clémence divine. Il a conservé au miracle final tout son prestige : la statue chez lui garde un laconisme terrible, elle ne prononce que des ordres concis ou de brèves sentences, ce n'est plus une discoureuse comme celle qui argumente dans Dorimon et Villiers. Et surtout, autant la discussion théologique que soutenaient dom Juan et son hôte redoutable était dogmatique et lourde, autant la prière d'Elvire est noble et touchante. Le pardon qu'apporte la victime, cette ardeur de charité qui la pousse à supplier dom Juan de songer à lui-même, cette tendresse purifiée, mais toujours et plus que jamais profonde, font admirablement ressortir la dureté de cœur de dom Juan. Il est plus odieux que jamais. Il semble qu'il a désormais atteint les limites de la perversité, qu'il ne pourra rien faire qui le rende plus criminel et plus haïssable, et justifie mieux le châtiment suprême.

Il fait pis, cependant : il devient hypocrite. Car, on a beau subtiliser ¹, dans la seconde scène avec dom Louis, il *est* hypocrite. Qu'est-ce qu'être hypocrite, sinon affecter de bons sentiments que l'on n'éprouve point, pour tromper ses interlocuteurs? Or dom Juan proclame qu'il est converti, il crie bien haut ses remords, il annonce qu'il va changer de vie, pleurer, réparer, expier ses fautes, il demande à son père de lui choisir lui-même le directeur de sa conscience. Et le vieillard est dupe; avec des larmes de joie, il pardonne à son fils, il l'embrasse, il court porter à la mère du pénitent l'heureuse nouvelle et rendre grâce au ciel. Quand un homme se joue ainsi et de la vérité et de la morale et de la religion et de l'amour d'un père, est-il possible de ne pas reconnaître en lui le parfait hypocrite? Si, après cela, dom Juan donne à Sganarelle le mot de cette comédie, c'est par un effet, et de son orgueil, et de son cynisme, et de son obstination dans le mal. Il confesse qu'il ne comprend pas la surprenante merveille de cette statue mouvante et parlante. Mais, après ce moment de trouble qu'ont révélé la fin du troisième acte et certaines scènes du quatrième, il a repris son audace première. Il a volontairement fermé les

1. « En réalité dom Juan n'est pas hypocrite; il joue de l'hypocrisie, ce qui n'est pas la même chose. » (de Bévotte, édition in-8°, p. 221). — Si nous entendions les conversations de Laurent et de Tartuffe, où Tartuffe déposerait son masque, en concluons-nous que Tartuffe n'est pas hypocrite. Et quand Montufar dépose le sien, cesse-t-il pour cela d'être hypocrite?

yeux aux avis du ciel, et il a endurci son cœur. Comme ces fanfarons d'incrédulité dont la conduite étonnait et révoltait Pascal, il ne veut pas se rendre à l'évidence : « Quoi que ce puisse être, cela n'est pas capable, ni de convaincre mon esprit ni d'ébranler mon âme » ; et il éprouve un plaisir satanique à prendre n'importe qui, fût-ce un valet, comme témoin du « fond de son âme » et de ses « véritables motifs ». — Il ne restait plus en lui qu'une vertu ou une apparence de vertu, la fierté du gentilhomme. Cette dernière, Molière la lui enlève enfin. Dom Carlos vient sommer dom Juan de tenir sa parole ; et dom Juan lui oppose d'ironiques défaites. Je ne crois pas qu'ici, il soit hypocrite ; car il ne peut espérer que dom Carlos sera dupe de ses prétextes effrontés. Mais il éprouve un double plaisir à pousser à bout son interlocuteur, et à braver le ciel lui-même, en parodiant le respect que lui portent les vrais dévots : « J'obéis à la voix du ciel... C'est le ciel qui le veut ainsi... Le ciel l'ordonne de la sorte... Prenez-vous en au ciel... Le ciel le souhaite comme cela. » Devant les menaces de dom Carlos, il se décide enfin à accorder la rencontre demandée ; encore use-t-il d'une équivoque casuistique, afin de pouvoir, une fois l'affaire terminée à son avantage, utiliser encore son « stratagème utile », sa « grimace nécessaire » de converti. C'en est trop. Le ciel est lassé. Alors apparaît une femme voilée qui proclame : « Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du ciel ; et, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue ». Ce dernier effort de la clémence divine se heurte à l'aveuglement que tant de crimes ont enfin produit dans l'esprit de dom Juan, à l'endurcissement qu'ils ont produit dans son cœur. Il ne veut pas croire au miracle, il veut se persuader qu'il connaît cette voix et que c'est là je ne sais quelle mascarade ; puis il dégaine et s'élance pour « voir ce que c'est ». La femme s'efface et disparaît ; le Temps se montre, sa faux à la main. Nouveau miracle, suprême avertissement qui, cette fois, se heurte à l'obstination consciente, voulue, proclamée : « Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir. » Cela, la résistance à la vérité connue, c'est le « péché contre le Saint-Esprit », le péché qui ne sera point pardonné. La statue se présente aussitôt. Elle demande à dom Juan sa main, qu'il lui donne par une dernière bravade. Elle tire la morale de la terrible aventure : « Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste et les grâces du ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre. » Et celui qui s'est obstiné dans l'impénitence finale, frappé du tonnerre, est englouti dans l'abîme.

L'épisode de l'hypocrisie a peut-être été suggéré à Molière par certains détails de la scène du pèlerin, chez Dorimon et Villiers. Mais il a tiré de ces faibles indications un tel parti qu'il n'en a pas moins fait quelque chose d'absolument original. Sans doute, il a saisi avec joie cette occasion de continuer la lutte contre les ennemis du *Tartuffe*, de dire encore une fois leur fait à tous les faux dévots, furieux d'avoir été démasqués, et à un curé Roullé, à un Hardouin de Péréfixe, à tous ces « zélés indiscrets », qui ont fait chorus avec eux contre lui¹ : c'est en effet ce qu'il répétera dans la préface

1. S'inspire-t-il de la *Satire iv* de Boileau? Voir Lachèvre, *Les satires de Boileau commentées par lui-même*, 42.

de sa pièce, après la victoire. Mais, — quoi qu'on en ait dit encore, — cela ne l'a entraîné ni à négliger la vraisemblance ni à introduire des contradictions dans le caractère de son héros. A cette date, il n'y avait aucune honte pour le plus grand seigneur à témoigner publiquement son repentir et à s'humilier devant le ciel. Au contraire, ces retours au bien rehaussaient encore dans l'opinion publique ceux qui avaient la force et la grandeur d'âme de les accomplir : c'est plus tard, c'est au XVIII^e siècle seulement, qu'on y verra des « capucinades » ridicules. Dom Juan ne déroge donc nullement à sa noblesse, en se faisant passer pour pénitent. Et il est clair que cette infâme comédie met le dernier sceau à sa perversité : « il ne manquait plus que d'être hypocrite pour l'achever de tout point et voilà le comble des abominations ». Certes, l'impie était en horreur à tous les esprits religieux ; mais joindre à l'impiété le sacrilège, ne point se contenter de rejeter la religion et prendre plaisir à la profaner, voilà le crime suprême, et c'est le dernier degré de la corruption. Il fallait que dom Juan y arrivât, pour réaliser la perfection du mal et provoquer le dénouement surnaturel. — Ce dénouement, la tradition l'offrait à Molière. Il y a pourtant ajouté la scène du spectre à transformations. Je ne sais si elle a été comprise. Les uns y voient une simple « fantasmagorie », destinée peut-être à ridiculiser le miracle légendaire, destinée en tout cas à être l'appât qui attirerait les badauds. Le sérieux des paroles prononcées par le spectre, l'importance des déclarations que cette vue arrache à dom Juan me paraissent exclure une telle interprétation. D'autres imaginent que la femme voilée représente Elvire, ou la rappelle, ou annonce sa mort, ou symbolise enfin toutes les victimes du libertin¹. L'idée me paraît inacceptable. Des « victimes du libertin », nous ne connaissons, avec Elvire, que Charlotte et Mathurine : l'évocation de Charlotte et de Mathurine serait-elle très heureuse et surtout très expressive en ce moment ? Elvire n'a pas besoin d'être « rappelée » : il y a peu de temps que nous l'avons vue et entendue elle-même ; tout le débat de dom Juan avec dom Carlos vient précisément de nous remettre en mémoire sa lamentable aventure avec l'infidèle. On

1. Cf. Magnin, *Revue des deux mondes*, 1^{er} février 1847 ; Édition des Grands écrivains, V, 201 ; de Bévotte, p. 176 ; Rigal, *Molière*, I, 277.

n'a aucune raison de supposer qu'elle soit morte. Elle a annoncé qu'elle se retirait dans la retraite, qu'elle allait passer sa vie à expier sa faute et à prier pour celui qu'elle a trop aimé. Cela même, la mission charitable qu'elle se donne ainsi, exclut qu'elle ait succombé à la douleur : sa mort serait un simple accident inexplicable, un hasard. Pour moi, le symbole me paraît clair. Dom Juan, mille fois averti que le courroux du ciel l'atteindra, n'en a rien voulu croire. Il vient de mettre le comble à ses crimes par son hypocrisie. Sganarelle lui répète que le ciel lui parle. Alors, d'un ton de bravade : « Si le ciel me donne un avis, s'écrie dom Juan, il faut qu'il parle un peu plus clairement, s'il veut que je l'entende. » Son défi est aussitôt relevé. La femme voilée prononce un suprême avertissement, un suprême appel. En vain, pour se tromper lui-même, veut-il se persuader qu'il « connaît cette voix » : ce n'est là que le dernier effort de son incrédulité, et l'événement lui prouve aussitôt qu'il y a bien là un miracle. Quelle est-elle donc cette femme, cette femme qui va s'effacer pour laisser paraître le Temps, sa faux à la main, c'est-à-dire la mort, cette femme, qui, à l'heure décisive, offre le salut pour un simple témoignage de repentir ? Ce ne peut être que la Grâce chrétienne, repoussée par la volonté mauvaise du pécheur. Et, si Molière l'a désignée vaguement par son nom (« les grâces du ciel que l'on renvoie... »), c'est que les usages du temps ne lui permettaient pas d'être plus précis, sur la scène. Seule, cette interprétation achève le caractère de dom Juan, puisque seule elle donne sa pleine valeur aux paroles qu'il prononce alors, paroles d'un aveuglé, paroles d'un obstiné, paroles d'un orgueilleux, paroles d'un malheureux, qui donne le terrible exemple de l'impénitence finale.

Si cette analyse et ces explications sont exactes, il resterait donc peu de chose des critiques qu'on a élevées contre la conduite de la pièce et contre le caractère de dom Juan. Certaines facéties et certains lazzi peuvent, de place en place, paraître regrettables : Molière y a été contraint pour rivaliser avec le scénario et satisfaire à l'attente de son public. Certaines scènes peuvent être amenées avec quelque négligence et mal liées entre elles : la nécessité a forcé Molière à improviser. Mais, dans l'ensemble, la pièce est admirablement construite. Elle l'est d'abord pour rendre aussi

vraisemblable que possible¹ le dénouement invraisemblable imposé par la légende : annoncée dès le début par certaines paroles de Sganarelle, manifeste dès le troisième acte par la « surprenante merveille de cette statue mouvante et parlante », rendue inévitable par l'obstination du méchant et par le déploiement progressif de sa perversité, l'intervention divine n'est plus une « machine » : elle est la conséquence directe, logique, — aussi logique que peut l'être un miracle, — de la luxure, de la méchanceté, de l'orgueil, de l'impénitence, du coupable. Et la pièce est admirablement construite pour réaliser son objet essentiel : la peinture de dom Juan. Au premier acte, un portrait en pied, où, par trois fois, sont assemblés tous les traits essentiels de ce caractère. Deux actes, où chacun d'eux, spécialement repris et pourtant relié aux autres, est successivement mis en pleine lumière. Puis deux actes, qui nous font suivre les progrès du mal, le triomphe des mauvais instincts, la révolte orgueilleuse d'une intelligence et d'un cœur également corrompus, jusqu'à la catastrophe finale, à laquelle l'inébranlable audace de l'« esprit fort » donne une sorte de sinistre grandeur.

Si Molière a pris tant de précautions et a déployé tant d'art dans la peinture de ce caractère, c'est que, selon sa coutume, il n'a pas voulu créer un personnage artificiel et tout d'une pièce. Il sait que dans la réalité les hommes sont complexes. Comme il avait conservé à Arnolphe, malgré ses vices et ses ridicules, des qualités réelles, il a voulu conserver à son « méchant homme », puisque c'était un « grand seigneur », les dehors ou même les qualités du gentilhomme : une certaine séduction d'allures, une certaine élégance d'esprit, l'orgueil et le point d'honneur. Il a voulu faire *vrai*. Il est inutile, je crois, de répéter longuement ici ce que d'autres ont fortement établi². Il y avait alors, dans la noblesse française, nombre de courtisans aussi incrédules, aussi débauchés, aussi hypocrites à l'occasion, aussi perdus de dettes³, aussi pleins de bravoure, d'esprit mordant et de grâce, que dom Juan. A quoi bon nommer au hasard les Bussy, les Guiche, les

1. M. de Bévotte soutient précisément le contraire. Voir p. 175.

2. Voir surtout Rigal, III, 287 et suiv.; Chardon, *M. de Modène*, 407; de Bévotte, 178 et suiv.; Donnay, *Molière* 277 et suiv.

3. Cf. Boileau, *Satires*, XII, 56.

Retz, les Henri de Lorraine, les Lauzun et tant d'autres? La peinture est même si fidèle que certains ont cru pouvoir désigner ceux que Molière aurait pris comme modèles et mis tout vifs à la scène : Vardes, selon Michelet; Lionne ou Retz, selon Sainte-Beuve; Conti, selon Louis Lacour; Grignan, selon Édouard Fournier; Henri de Guise, selon Ziedler etc¹. Dom Juan a beau porter un nom espagnol et vivre en Sicile, c'est en France que Molière l'a observé.

Et cela est exact de ses autres personnages. Sganarelle est le valet de comédie. Il a cependant son individualité, que n'ont ni Brigueulle ni Philippin. Comme eux, et comme les autres valets de comédie, Sganarelle est poltron, gourmand, intéressé, facétieux. Mais Molière l'a fait vivre, en nous montrant la lutte que se livrent en son âme tous ces vices traditionnels et son honnêteté native. Au fond, il a le cœur sain; il a des sentiments moraux; il souffre d'être contraint de se faire complice d'actions qu'il déteste; s'il ne tenait qu'à lui, il empêcherait dom Juan d'accomplir ses crimes : on le voit qui essaye de désabuser les paysannes, qui se trouble, quand on se sert de lui pour offenser donc Elvire, qui pleure, quand il entend ses sublimes adieux, qui, à toute occasion, prêche à son maître le respect dû à un père, la religion et la vertu. Mais son intelligence mal dégrossie brouille tout : il ne sait pas distinguer la religion véritable de la plus ridicule superstition. Et surtout, son âme est faible : cette honnêteté, que gâtent ses vices de valet, il la trahit par lâcheté, et, sous les yeux de son tyran, il parle, — en gémissant, — contre sa pensée et contre la vérité. Bien plus, par une sorte de contagion du mal, cette honnêteté vacille parfois. Sganarelle ne comprend pas qu'on puisse résister à la tentation d'un louis d'or, et il dira ingénument au Pauvre : « Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal. » Mélange étonnamment vrai des qualités et des défauts du populaire.

1. Michelet, *Histoire de France*, XII, chap. v; Sainte-Beuve, *Port Royal*, 4^e édition, III, 303; Louis Lacour, *Tartuffe par ordre de Louis XIV.* — Voir aussi Schweitzer, *Molière-Museum*, mai 1880; Gazier, *Mélanges d'histoire et de littérature*; Lefranc, *Revue des cours*, 1908-09, I, 356, 653; Baumas, *Molière et les dévots*; Édouard Fournier, *Études sur Molière*, 78; Ziedler, *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*, IX, 88. — Voir aussi comment, au témoignage de Rochemont, « de jeunes étourdis » criaient tout haut que dom Juan avait raison, en repoussant les reproches de son père et en souhaitant sa prompte mort.

Et que dire des paysans? Eux aussi ils sont bien de France, et même de l'Ile-de-France, puisque, avec un admirable insouciant de la couleur locale, Molière leur fait jargonner en Sicile le patois¹ de la banlieue de Paris. Comme Pierrot est pris sur le vif! Comme son récit peint son caractère : cette lenteur d'esprit, cette minutie puérile dans l'énumération des détails oiseux, cette vanité de malin, qui sait risquer à coup sûr et gagner l'enjeu; et plus tard quelle jalousie rustique, quelle prudence quand les coups pleuvent, quelle audace en paroles contre un rival dangereux, et quelle prestesse à s'esquiver en le défiant. Il y a de la caricature dans une telle silhouette; mais cette caricature n'est qu'une légère déformation de la vérité. Charlotte est peut-être plus admirable encore. Le type est seulement esquissé, mais l'esquisse est parlante. On la voit froide avec son fiancé, parce qu'elle nourrit en elle-même je ne sais quels rêves ambitieux. A peine a-t-elle entendu parler du « beau monsieur », que voilà sa curiosité en éveil : elle va donc pouvoir regarder de près un de ces élégants de la cour. Aux premiers compliments, la voici qui gobe l'appât avec un empressement crédule. L'idée de devenir madame l'éblouit, la grise, lui fait en un clin d'œil oublier et la parole donnée et les sages avis qu'elle avait reçus de ne jamais « croire les monsieur. » Quelques belles paroles, et elle est conquise. Rien de plus savoureux alors que le dialogue de la promesse infidèle et du promis indigné : « CHARLOTTE. Si tu m'aimes, ne dois-tu pas être bien aise que je devienne madame? — PIERROT. Jerniqué! non; j'aime mieux te voir crevée que de te voir à un autre. — CHARLOTTE. Va, va, Pierrot; ne te mets point en peine; si je sis madame, je te ferai gagner quelque chose et tu apporteras du beurre et du fromage chez nous. » Ces trois répliques, à elles seules, révèlent en Molière un étonnant connaisseur des hommes, — y compris les femmes.

J'insiste sur cette réalité, qui se mêle si curieusement au fantastique du sujet. Car la remarque est importante pour résoudre la grande question qui se présente maintenant : quel est le sens, quelle est la portée, quelle est l'intention du *Dom Juan*?

Ce problème a d'ailleurs été posé dès l'origine². La pièce avait

1. On sait que Cyrano, dans *Le Pédant joué* (imprimé en 1654), avait en cela devancé Molière.

2. Voir Loquin, *Molière à Bordeaux*, I, 263-300.

eu un éclatant succès. Pour les neuf premières représentations, la recette ne descendit pas au-dessous de mille livres et, quatre fois, elle dépassa deux mille. Les six suivantes, il est vrai, jusqu'au relâche de Pâques, furent moins brillantes; mais elles ont eu lieu en plein carême¹. Molière comptait si bien sur sa pièce qu'il la céda pour l'impression au libraire Louis Billaine, lequel, dès le 11 mars, avait obtenu un privilège de sept années. Cependant, à la réouverture de son théâtre, Molière ne reprit pas *Dom Juan*; et, de toute sa vie, il ne le joua jamais plus. Billaine, de son côté, tarda jusqu'au 24 mai pour faire enregistrer son privilège et, finalement, il n'osa point s'en servir. On admet généralement, sans preuves, mais non sans vraisemblance, que Billaine avait pris peur ou qu'il avait été discrètement averti de s'abstenir; on admet de même que Molière a reçu l'ordre (ou le conseil, ce qui revient au même) de renoncer et à représenter et à imprimer sa pièce.

C'est qu'elle avait provoqué l'inquiétude ou l'indignation de beaucoup. Dès la première représentation, la fin de la scène du Pauvre, le louis d'or offert en récompense d'un blasphème, dut particulièrement choquer, car Molière la supprima aussitôt². Il se peut que, pour les représentations subséquentes, il ait opéré d'autres retranchements encore³; mais, même s'il les fit, les scrupuleux ne furent point satisfaits. Est-il vrai qu'un ambassadeur « ne put s'empêcher de dire : qu'il y avait bien de l'imp été dans cette pièce? » Est-il vrai que Molière « fut en butte à tous les gens de bien », qu'il « passa pour libertin dans l'esprit de tous les prédicateurs », « qu'il entendit toutes les langues que le Saint-Esprit anime déclamer contre lui dans les chaires et condamner publiquement ses nouveaux blasphèmes⁴ »? Toujours est-il que, dès le 18 avril, sous le nom de B. A., sieur de Rochemont⁵, avocat en par-

1. M. Lefranc me paraît exagérer, quand il écrit : « les recettes ne furent pas très brillantes » (*Revue des Cours*, 1908-9, I, 20).

2. Au témoignage de Rochemont.

3. Du moins le « moine bourru » a-t-il disparu de l'édition non cartonnée de 1682.

4. Encore au témoignage de Rochemont.

5. Livet (*Problèmes moliéresques*, dans *Moniteur universel*, 14 mars 1878) propose de l'identifier avec Barbier d'Aucour, le janséniste qui, l'année suivante, attaquera Racine. — Les cinq éditions, ou peut-être les quatre éditions et la contrefaçon, sont toutes de 1665. Voir *Edition des Grands Écrivains*, V, 217. Voir aussi, dans Campardon, *Nouvelles pièces*, 54, les querelles des libraires à ce sujet.

lement à Paris, un auteur, qu'on n'a pu identifier sûrement, dénonça de la façon la plus âpre son impiété. Et son libelle, *Observations sur une comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre*, eut du succès, car il en parut coup sur coup quatre ou cinq éditions. En vain deux inconnus prirent-ils la défense de Molière¹, l'un dans une *Réponse aux observations*, l'autre dans une *Lettre sur les observations*. En vain le roi lui-même fit-il remarquer que l'impie dans la pièce n'était pas « récompensé »² de ses vices, soulignant ainsi la leçon morale du dévouement; en vain choisit-il cet instant pour témoigner de sa faveur à Molière, et faire de sa troupe une troupe royale, la prévention subsista. Avant sa mort (1666), le prince de Conti renouvela les accusations de Rochemont, et son blâme fut rendu public³ dès 1671. En 1677, quand on voulut reprendre au théâtre le *Dom Juan*, on n'osa pas ressusciter la pièce authentique de Molière, on y substitua une version versifiée et édulcorée par Thomas Corneille. En 1682, quand Lagrange et Vinot imprimèrent les œuvres complètes de leur maître, ils se gardèrent bien de rétablir les passages supprimés par Molière; peut-être même firent-ils spontanément des retranchements supplémentaires⁴; mais cela ne fut pas suffisant. La police exigea des « cartons. » Il fallut changer deux feuilles entières, plus quatorze pages dans les autres

1. La *Réponse* parut à la fin de juillet. L'auteur, assez gauche, avoue lui-même que c'est son coup d'essai. La *Lettre* parut au début d'août. L'auteur a plus de talent, quoiqu'il n'y ait aucune raison sérieuse d'y reconnaître Molière lui-même. Un peu diffus, il tâche cependant de saisir une à une les objections et d'y faire des réponses topiques. Si dom Juan est athée, cela est imposé par le sujet même, et Molière a évité de lui faire établir par raisons son incrédulité. Si le valet n'est pas « habile », c'est que les gens de sa condition sont incapables de « s'expliquer tout à fait bien » en de si hautes matières. S'il n'y a pas un avocat « sérieux » de la divinité, c'est que le théâtre n'est pas un endroit où doivent se tenir des conférences religieuses. La foudre n'est pas plus « en peinture » que les vices mêmes de dom Juan : nous sommes au théâtre etc. Il y a même assez d'habileté, dans la façon dont il fait ressortir l'animosité et le parti-pris de Rochemont, de la malice, quand il souligne que, dans l'auteur du *Dom Juan*, c'est surtout l'auteur du *Tartuffe* que l'on poursuit. — Voir ces trois écrits dans les éditions des Grands Écrivains, ou de Moland, ou dans le petit volume de la *Collection Moliéresque*.

2. Au témoignage de la *Lettre*.

3. *Sentiments des pères de l'Eglise*.

4. Au dernier couplet de Sganarelle, le cri : « mes gages, mes gages », qui l'introduit et le termine, est supprimé, et une phrase édifiante ajoutée : « ... qui après tant d'années.. le plus épouvantable châtimement du monde. » Faut-il attribuer ces corrections à Molière ou à ses éditeurs posthumes?

feuilles; et, quand on examine ces corrections, il semble qu'elles portent justement sur les passages que Rochemont avait dénoncés avec le plus de sévérité. — Heureusement, un petit nombre d'exemplaires, notamment celui de La Reynie, échappèrent à cette censure: c'est par eux que l'on peut connaître le texte exact de l'édition non cartonnée. Plus tard, en 1683, à Amsterdam, en 1694, à Bruxelles, parurent des contrefaçons, où était intégralement rétablie la rédaction primitive. On ne sait comment les éditeurs se l'étaient procurée; peut-être par des copies destinées aux acteurs. En tout cas, c'est dans leurs éditions seulement qu'on peut retrouver le véritable *Dom Juan*.

Que reprochait donc Rochemont à Molière? Il lui attribuait tout simplement le dessein formel de détruire la religion.

Il expliquait comment, du *Cocu imaginaire* à *L'École des Femmes*, au *Tartuffe*, au *Festin de Pierre* enfin, il avait par degrés amené la comédie « dans l'abîme » de l'athéisme. Parce que « la chasteté et la foi ont une alliance très étroite », il avait commencé par « étouffer la pudeur et la honte », en tenant « ses écoles fameuses d'impureté. » Puis, il en avait « tenu d'autres pour le libertinage », en raillant également le paradis et l'enfer. Ensuite, pour « défendre ses maximes », en « faisant la satire de ceux qui les pouvaient condamner », il s'était efforcé de « rendre les dévots des ridicules ou des hypocrites. » Maintenant, il présentait sous toutes leurs formes le « libertinage et l'athéisme », en se gardant bien d'en « effacer les impressions »; il exposait ouvertement « la foi à la risée publique »; il « renversait tous les fondements de la religion »; il la discréditait par le grotesque avocat qu'il lui donnait; il s'abstenait avec soin de susciter un personnage autorisé pour « soutenir la cause de Dieu et défendre sincèrement ses intérêts »; il faisait éclater au dénouement « un foudre imaginaire », « ridicule », qui « apportait un nouveau sujet de risée » aux spectateurs et n'était pour lui qu'un moyen de « braver en dernier ressort la justice du ciel ». Bref, toutes les formes de l'impiété sont volontairement étalées et accréditées dans *Le Festin de Pierre*; c'est de parti pris que l'auteur a écrit la comédie la plus « pernicieuse » qui ait jamais été; on a le droit de reprendre les termes mêmes dont il s'est ironiquement servi dans son premier *Placet*: « sa farce est vraiment diabolique et vraiment diabolique est son cerveau »; « homme et démon tout ensemble », il est bien « un diable incarné ». Et Rochemont compte bien que le roi fera usage de son autorité, pour venger Dieu, dont il est « le lieutenant et l'image ¹ ».

Ce réquisitoire a du moins l'avantage de poser nettement la question. Les ennemis de Molière ont soutenu qu'il était « un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscités à l'Église de Jésus-Christ ² ». Plus tard, beaucoup de ses admira-

1. Voir *Moliériste*, VII, 107 et Magne, *Une amie inconnue...*, 75.

2. Baillet, *Jugements des Savants*.

teurs, — mais pour en tirer un motif d'éloges, — ont accepté cette opinion. Et les uns et les autres s'appuyaient surtout sur le *Dom Juan*, plus encore que sur le *Tartuffe*. Il importe donc essentiellement de savoir si c'est en effet une pièce « libertine », comme on disait, anti-chrétienne, voire « anti-cléricale », comme nous dirions aujourd'hui.

Ici une remarque préliminaire s'impose. Les deux *Dom Juan* français antérieurs à celui de Molière n'ont été ni l'un ni l'autre argués d'impiété. Cependant Dorimon et Villiers avaient été, à certains égards, bien plus hardis que lui. Leur héros ne se contente pas de railler, de sourire, ou même de traduire son incroyance en une brève formule comme « deux et deux sont quatre » ; il fait des professions de foi nettement « libertines. » Celui de Dorimon est un philosophe fataliste et prend des attitudes de révolté :

*Mon destin est écrit même dès le berceau,
Et l'endroit est marqué qui sera mon tombeau....
Si le ciel m'attaquait, je lui ferais la guerre;
Tout au moins je mourrais dans cette volonté.*

Celui de Villiers est peut-être plus audacieux encore :

*Apprends, apprends, Esprit ignorant et timide,
Que le feu, le viol, le fer, le parricide,
Et tout ce dont tu m'as si bien entretenu,
Passe dans mon esprit comme non advenu.
S'il en reste, ce n'est qu'une idée agréable.
Quiconque vit ainsi ne peut être blâmable :
Il suit les sentiments de la Nature. Enfin,
Soit que je sois ou loin ou proche de ma fin,
Sache que ni le ciel ni l'enfer ne me touche.*

Tant s'en faut que le dom Juan de Molière tienne des propos aussi provocants. D'où vient donc qu'on s'est indigné contre lui seul ?

A cause du couplet sur l'hypocrisie ? — Je ne le crois pas. Certes, les ennemis du *Tartuffe* ont bien senti qu'il y avait là contre eux une sanglante satire¹ ; Rochemont a même saisi cette occasion de montrer une fois de plus la perfidie de cette pièce. Mais il est notable qu'aucun d'eux n'a tiré argument de cet épisode contre *Le Festin de Pierre*.

1. Peut-être inspirée, dans la forme, par Boileau, *Satire* iv, 18-21.

Est-ce parce que le dom Juan de Molière est *athée*, tandis que ceux de Dorimon et de Villiers reconnaissaient formellement l'existence de Dieu? — Ceci en effet leur a fourni leur grief. Mais ils n'ont pu reprocher à Molière d'avoir simplement mis l'athéisme sur la scène : de quel droit lui interdire de peindre ce vice ou ce crime, plus que la luxure, la méchanceté, l'impiété filiale, la révolte contre la morale et le ciel? Non, ce qu'ils lui ont reproché, c'est d'accréditer l'athéisme par la manière même dont il affecte de le combattre. Et voilà le point capital. Chez Dorimon et Villiers, les paroles impies de dom Juan étaient adressées à la statue. Or la statue, ministre évident et redoutable de la bonté, puis de la justice et de la vengeance divines, conserve par là même un prestige qui rejaillit sur les vérités qu'elle annonce. C'est du ton le plus sérieux, le plus grave, qu'elle a engagé avec le rebelle une discussion philosophique et religieuse; et, trouvant en lui un impénitent obstiné, sur l'heure, elle le frappe. Au contraire, chez Molière, dom Juan n'avait en face de lui comme contradicteur que le grotesque Sganarelle; et c'est là un de ces avocats qui compromettent irrémédiablement la cause dont ils se chargent. Il n'est que de relire les *Observations* de Rochemont pour remarquer que tel est le chef principal d'accusation; et c'est bien celui-là encore qu'a repris le prince de Conti, dans ses *Sentiments des Pères* :

Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que *Le Festin de Pierre*, où, après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour le soutenir, toutes les impertinences du monde. Et il prétend justifier à la fin sa comédie si pleine de blasphèmes à la faveur d'une fusée, qu'il fait le ministre ridicule de la vengeance divine; même, pour mieux accompagner la forte impression d'horreur qu'un foudroiement si frivolement représenté dut faire dans l'esprit des spectateurs, il fait dire en même temps au valet toutes les sottises imaginables sur cette aventure.

Ainsi, en fin de compte, la vraie question se pose en ces termes : Avec qui Molière est-il? Quel est son porte-paroles : dom Juan ou Sganarelle?

Ceux-là résolvent la question d'une manière indirecte, mais fort nette pourtant, qui regardent *Le Festin de Pierre* comme une pièce à « clefs ». Quand on admet que la comédie est une « satire », un « pamphlet » et, que « tous les traits saillants du personnage molières-

que conviennent à Conti et visent à le faire reconnaître¹ ; quand on soutient que, « pour se venger d'une manière plus éclatante, Molière mettait sur la scène, en le déguisant le moins possible, son plus grand ennemi, le Prince de Conti en personne », qu'il « était heureux de pouvoir enfin tirer de ce cagot une vengeance éclatante² » ; on admet par là même que dom Juan est odieux, qu'à aucun degré il n'exprime des idées chères à Molière. — Mais je ne crois pas à cette identification. Le prince de Conti avait hésité à engager autrefois la troupe de Molière et lui avait préféré un Cornier³ ? Mais enfin ce prince était bien libre de choisir ses comédiens comme il l'entendait : les grands seigneurs, comme les autres hommes, ont le droit d'avoir le goût mauvais ; et je ne vois pas que cela justifie chez Molière une rage envenimée. Le prince de Conti a plus tard retiré sa protection, et la pension qu'il leur avait accordée, et même le titre de « ses comédiens », à Molière et à ses compagnons ? Là encore il n'a fait qu'user d'un droit strict. Molière a su que cette disgrâce n'avait pas de motifs personnels, qu'elle venait de scrupules religieux. S'il en a gardé rancune, ce devait être plutôt contre Pavillon, le directeur, que contre le prince, pénitent docile. Et cette rancune contre des hommes, dont la sincérité n'apparaît pas douteuse, ne serait guère à son honneur. Et cette rancune est invraisemblable, puisque a tout bien pesé, cette mésaventure a tourné à son avantage⁴. Le prince de Conti, comme membre de la Compagnie du Saint-Sacrement, a pris parti contre Tartuffe ? Mais cela n'est pas certain ; et, si cela était, Molière n'en a rien su : nous tenons de son ami Boileau que « toute sa mauvaise humeur retomba sur M. l'Archevêque, qu'il regardait comme le chef de la cabale des dévots qui lui était contraire ». Puis, quelle ressemblance y a-t-il entre le bossu qu'était Conti et l'élégant séducteur qu'est dom Juan ? Si Conti a eu des maîtresses, comme dom Juan, est-il le seul grand seigneur dans ce cas ? S'il a été brave, violent, méchant, athée, comme dom Juan, tous ceux qu'on a nommés comme modèles possibles du personnage ne l'étaient-ils pas également ? Si Conti a eu des dettes,

1. Baümal, *Molière et les dévots*, 166 et suiv.

2. Gazier, *Mélanges de littérature et d'histoire*, 18 et suiv. — Cf. Lefranc, *Revue des Cours*, 1906-07, II, 11 et suiv., 119 et suiv. ; 1908-09, I, 351.

3. Voir plus haut, p. 114.

4. Voir *Jeunesse de Molière*, 136 et 200.

comme dom Juan, il les a payées, lui, et avec un admirable scrupule. Si Conti s'est brusquement converti comme dom Juan, il est clair qu'il a eu des motifs tout autres : il n'avait pas de père à « ménager » ; prince du sang, il n'avait pas « à se mettre à couvert du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pouvaient lui arriver. » Si Conti demande à M. d'Aleth de lui donner une direction de conscience, il fait assurément comme dom Juan ; mais il fait comme tous les convertis de cette époque ; et supposer qu'un des « domestiques » du prince, Cosnac par exemple, a pu espionner sa correspondance intime, pour dénoncer une telle démarche à Molière, me paraît une hypothèse aussi gratuite qu'inacceptable. On ne me fera d'ailleurs jamais croire qu'en 1665 Molière ait eu l'audace de s'attaquer à un prince du sang, comme il fera plus tard à un Cotin. Enfin et surtout, quel plaisir aurait pu trouver Molière, si vindicatif qu'on le suppose, à dessiner un portrait odieux, où, *seul*, il aurait pu reconnaître son « cagot » ? Car c'est un fait que personne au XVII^e siècle, — pas un de ses amis, qui auraient pu jouir avec lui de sa vengeance, pas un de ses ennemis, qui étaient si acharnés à lui attribuer des personnalités, qui auraient été si heureux de dénoncer celle-là, pour peu qu'elle eût quelque apparence, — personne n'a identifié dom Juan avec le prince de Conti¹. J'en conclus sans hésitation qu'il n'y a rien de vrai dans cette interprétation tardive du personnage. — Et le problème reste intact.

Ce n'est plus de biais, c'est directement que d'autres l'ont abordé et résolu, — mais en sens opposés. Certains estiment que, sans conteste possible, Molière exprime sa propre pensée par la bouche de dom Juan. Pour Théodore de Banville², « au lieu d'être un impie sans croyance, dom Juan devient un philosophe matérialiste, plein de foi au contraire, mais de foi dans les croyances qui seront la religion de l'avenir. » Aujourd'hui, ayant le droit de dire franchement sa pensée, aux questions de Sganarelle, il répondrait par une profession de foi panthéiste et matérialiste. Car c'est « le philosophe sceptique demandant à la matière ardemment embrassée le mot

1. Voir Rigal, *Molière* I, 273 note. — Ceux qui ont reconnu, au lieu de Conti, Vardes, Lionne ou tel autre, en concluent naturellement que Molière, en les peignant, les condamne. Ainsi Michelet n'hésite pas à dire que *Dom Juan* porte « un coup terrible et décisif aux Marquis. »

2. *Critiques*, 185 et suiv.

des éternels problèmes ». Car c'est plus encore, c'est « l'expression même de l'humanité, rejetant de ses dogmes toute condamnation sans espoir et espérant obtenir sa définitive rédemption » ; « c'est le brillant et magnifique génie de la Renaissance réclamant le droit à la vie, au soleil, à l'amour » ; s'il rejette le Dieu des inquisiteurs, il « adore le Dieu bon, indulgent, prodigue, père de la création et des créatures, qui nous a donné en héritage les diamants du ciel étoilé et la splendeur des roses. » M. Souday¹ adopte cette thèse avec enthousiasme ; et il s'étonne qu'on puisse résister à l'évidence. « Molière est parfaitement de l'avis de dom Juan.... Chose incroyable : il y a encore des gens pour en douter ! ... Qu'il est donc malaisé de se faire entendre ! » « Molière, avec une audace incroyable pour son époque et une profondeur que toutes les époques peuvent admirer, avait fait de son dom Juan un intrépide représentant de la libre pensée ». Le dénouement imposé par la légende, il l'a transformé en une « diablerie ridicule », que le cri de Sganarelle, « mes gages », « frappe d'un énorme point de bouffonne ironie ». Il y révèle à un degré inouï une prescience de l'avenir quasi prophétique :

Chez Molière, la puissance de la pensée tient du prodige. Dans la grande scène de l'acte III entre dom Juan et Sganarelle, sont annoncées et moquées d'avance toutes les formes du spiritualisme qui devaient se manifester pendant les deux siècles suivants jusqu'à nos jours : Fénelon et Bernardin de Saint-Pierre, Jean-Jacques Rousseau, Maine de Biran, les pragmatistes, intuitionnistes, et anti-intellectualistes, tout est prévu, tout le monde a son paquet. C'est inimaginable ! D'ailleurs cette divination et cette exécution préventive n'ont rien empêché. En métaphysique, le ridicule ne tue pas. Il ne reste de cette scène qu'une preuve de l'incomparable génie de Molière. Cela n'a d'égal chez aucun dramaturge d'aucun pays ni d'aucun temps. *Et ailleurs* : Certes, le dom Juan de Molière n'est pas un saint, tant s'en faut ; mais, sur l'essentiel Molière est avec lui ; et c'est peut-être la plus originale, la plus profonde de ses comédies, sinon la plus parfaite ; c'est une œuvre de la lignée de *Prométhée*, d'*Hamlet* et de *Faust*.

Il y a là des choses que je ne puis discuter, car je ne les comprends pas. Je viens de relire tout *Dom Juan*, pour y chercher ce que signale Théodore de Banville. En vain. Nulle part, je n'ai vu ni religion de l'avenir, ni panthéisme, ni inquiétude des éternels problèmes, ni espérance d'une définitive rédemption, ni génie de la Renaissance, ni adoration d'un Dieu quelconque : tout cela me

1. *Paris-midi*, 22 janvier 1917 ; *Temps*, *Autour de Dom Juan*, 5 février 1917 ; *Les livres*, 11 février 1921 et passim.

paraît sortir uniquement de l'imagination de Banville. Dans la grande scène de l'acte III, j'ai bien vu la négation du ciel, de l'enfer, du diable, de l'autre vie et du Moine bourru; j'ai bien lu la déclaration : « je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit », empruntée à Maurice, prince d'Orange¹, et qui traduit nettement un état d'esprit en quelque sorte positiviste : hostile à la fois à toute religion et à toute métaphysique; j'ai bien entendu enfin, de la bouche de Sganarelle, le développement ridicule, et, si l'on veut, compromettant, de l'argument classique qui démontre Dieu par la causalité et la finalité; mais de là à la « divination et à l'exécution préventive » de « toutes les formes du spiritualisme », il me paraît y avoir un abîme. — Pour le dénouement, s'il est vrai que la femme voilée représente la Grâce, il n'y a plus de « diablerie ridicule »; et, quant au cri de « mes gages », bouffon assurément et destiné à ramener après la catastrophe tragique le ton de la comédie ou de la *commedia dell'arte*, il faudrait des preuves pour lui attribuer un sens plus impie qu'à la plainte analogue : « Al me salari ... » de Passarino, chez Cicognini. A prendre les textes, la philosophie de dom Juan se ramène à la négation pure et simple de tout surnaturel, négation toute gratuite, négation qui n'est appuyée d'aucun argument, négation enfin qui n'apparaît nulle part comme ayant un véritable fondement philosophique.

Mais cette constatation même n'est nullement décisive. A supposer que l'incrédulité radicale de dom Juan correspondît à la pensée intime de Molière, il lui aurait évidemment été impossible de lui donner ici ce fondement philosophique : professer ouvertement l'athéisme, c'eût été folie de sa part. Reste donc à savoir s'il s'est arrangé pour l'accréditer indirectement, en rendant son athée sympathique. — Que dom Juan, souvent et même le plus souvent, soit odieux, la chose n'est pas douteuse. On ne peut alléguer en sa faveur, tout bien compté, que la grâce, l'élégance, la poésie même de son esprit, surtout dans le couplet sur le don-juanisme, le mouvement chevaleresque qui le fait courir au secours de dom Carlos, et sa tranquille audace pendant le débat des deux frères, son fameux mot : « Je te le donne pour l'amour de l'humanité »,

1. Voir Tallemant des Réaux, I, 493.

enfin la grandeur de son défi au ciel qui l'accable. Qu'il se trouve si peu de passages à porter à son actif, c'est déjà un argument très fort contre l'idée de voir en lui le porte-paroles de Molière. L'auteur serait bien maladroit, qui prendrait pour interprète un personnage auquel s'attache une sympathie tellement fragmentaire, si je puis ainsi parler. Dans les pièces à thèse antérieures, voyez comme il s'ingénie pour qu'un Ariste, un Chrysale, s'attirent *toujours* notre approbation, émue ou amusée. Et quelle portée d'ailleurs ont ces trois ou quatre scènes? On a épilogué sur la réponse du Pauvre¹. On y a vu tantôt une formule profonde, où l'Humanité serait opposée à la Divinité, tantôt un hommage rendu à ce qu'il y a de sacré dans la nature humaine, quand elle se conforme (même aveuglément) à ce qu'elle considère comme sa loi morale, tantôt un moyen d'élever la « philanthropie » « laïque » au dessus de la « charité » « chrétienne », tantôt enfin un mouvement de générosité désintéressée. Combien plus vraisemblable, — car elle est imposée par le contexte : par la méchanceté gratuite de dom Juan envers ce malheureux qu'il a insulté (« Ah! ah! ton avis est intéressé... »), qu'il a raillé, qu'il s'efforce d'abaisser et de souiller, — combien plus vraisemblable me paraît l'interprétation de Sarcey :

Dom Juan s'est mis à gouailler un malheureux qu'il rencontre! histoire de rire un brin. Il trouve plaisant de faire commettre à ce pauvre diable si pieux ce qu'il croit un gros péché. Il l'y excite, lui promettant un louis. Il a une si mauvaise opinion de la nature humaine, il l'a toujours vue si vile, si basement à genoux devant un écu, qu'il ne doute pas du succès. Pas du tout : il est vaincu dans son entreprise.... « Un fier homme tout de même, se dit-il, et qui a un caractère! J'aime cela, moi, qu'on ait du caractère! » Et en même temps, il éprouve un secret dépit de cette défaite singulière et où il ne s'attendait pas. Il lui faut couvrir sa retraite et garder sa supériorité. Il donne le louis, mais il ajoute : « Tu comprends bien, mon ami, ce n'est pas *pour l'amour de Dieu* que je le donne; je n'y crois pas, à ton nigaud de Dieu.... Non, tu es un homme et un homme malheureux, cela me suffit, je suis homme comme toi; voilà mon

1. Voir *Edition des Grands Écrivains*, V, 146; édition Moland, VI, 363; Vinet; *Poètes du siècle de Louis XIV*, 365; J.-J. Weiss, *Molière*, 150 et suiv.; Édouard Fournier, *Études*, 93 et suiv.; Rigal, *Molière*, I, 307; Donnay, *Molière*, 178; Arnavon, *Lettre au Temps*, 26 mai 1917, etc. etc. On sait le mot de V. Hugo : « Avoir, par crainte des prêtres, écrit trop peu de scènes comme le pauvre de *Dom Juan*, c'est là la lacune de Molière. » (*William Shakespeare*, II, chap. v). — M. Counson (*Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1914, 350), rappelle que Malherbe, selon Racan, « quand les pauvres lui disaient qu'ils priaient Dieu pour lui, leur répondait qu'il ne croyait pas qu'ils eussent grand crédit envers Dieu, vu le mauvais état auquel il les laissait en ce monde.... » Molière a sûrement connu cette graphie.

louis, je te le donne pour l'amour de l'humanité». Ce mot n'est donc pas... un hommage à la vertu... C'est une nouvelle insulte à Dieu, c'est un nouveau trait d'orgueil¹.

Quant au couplet sur le don-juanisme, c'est un trait de vérité : la corruption du cœur chez dom Juan est voilée de toutes les délicatesses du goût et de tous les raffinements de l'esprit. Molière ne peut cependant pas représenter un séducteur qui ne soit pas séduisant. Et son intervention chevaleresque en faveur de dom Carlos, son calme pendant que son sort est débattu entre les deux frères, son inébranlable audace devant les menaces du ciel même, sont d'autres traits de vérité : un gentilhomme, alors, ne peut laisser froidement un de ses pairs succomber dans une lutte inégale, un gentilhomme ne doit avoir peur de rien. D'ailleurs, on ne saurait être surpris qu'à cette date, Molière conçoive ses « héros » à la Corneille : grands dans le mal comme dans le bien. A l'exemple du maître, il admire et fait admirer en eux la puissance inébranlable de leur volonté, sans pour cela approuver l'usage qu'ils en font. Ainsi l'auteur de *Rodogune* nous présente sa Cléopâtre, et tout en « l'admirant », condamne assurément ses crimes. Tel que l'a conçu Molière, pour être vrai et pour être héros tragique, dom Juan doit donc rester « grand seigneur ». Il le reste. Cela ne l'empêche pas d'être « méchant homme » ; au contraire, les qualités mêmes dont il était doué ne font que mieux ressortir la profondeur de sa perversité : *corruptio optimi pessima*. Et, comme « méchant homme », dom Juan discrédite les doctrines², — ici l'athéisme, — qu'il adopte, qu'il défend, sur lesquelles il fonde cette « méchanceté ».

Alors, ce serait Sganarelle qui serait le personnage sympathique et le porte-paroles de Molière ? C'est l'opinion de Lafenestre³ :

Ici, c'est Sganarelle qui représente, à lui seul, l'honnêteté et le bon sens. Interprète inculte et maladroit, mais d'autant plus touchant qu'il souffre plus dans sa misère, lui, aussi franc et loyal que Dorine, de ne pouvoir se délier la langue devant ce terrible maître.... Ce rôle étonnant de Sganarelle, qui, d'un bout à l'autre excite le rire en même temps que la réflexion, c'est

1. Cité par Laverdant, *Les renaissances de dom Juan*, I, 141.

2. Cf. Larroumet, *La comédie de Molière*, 261; Moland, *Notice*, 230 et suiv.; Mesnard, *Notice*, 60 et suiv., 324. Pour Faguet (*En lisant Molière*, 92 et *Rousseau contre Molière*, 120), Molière hait dom Juan.

3. *Molière*, 166. Cf. P. Mesnard, *Notice*, 60 et 304; et Janet, *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1881.

la protestation permanente des sentiments naturels et de la conscience universelle contre les paradoxes brillants du dilettantisme intellectuel et de l'oisiveté corrompue.... Il est clair que... Molière a voulu montrer à la fois le personnage dans toute sa réalité, éviter les allures ennuyeuses du sermon et de la dissertation, et se donner, sous la protection du franc rire, le droit de dire toute sa pensée. Comment est-il possible de s'y tromper à la représentation et même à la lecture? Qui n'ensort avec l'estime pour Sganarelle et la conviction que, si Molière, à coup sûr, ne partage point ses préjugés sur le loup garou et le Moine bourru, il accepte encore moins le cynisme moral de dom Juan?

Je ne puis non plus accepter cette thèse. D'abord, Molière n'a pas eu besoin de la « protection du franc rire », pour exprimer, en morale et en religion, les idées qui avaient l'approbation générale. Puis, nous l'avons vu, si Sganarelle est honnête, tous ses vices de valet gâtent son honnêteté; sa lâcheté lui fait trahir sa pensée; sa cupidité ébranle même ses conceptions morales : il ne comprend pas que le Pauvre hésite devant un louis d'or et il se fait, librement ici, le complice de son maître. Il est vrai qu'il professe des doctrines très orthodoxes; mais il mêle à la religion des superstitions ridicules. Et partout, même là où un sursaut de conscience lui donne enfin du courage, il montre une telle faiblesse d'intelligence, une telle puérilité sotte, qu'on ne peut l'accepter comme interprète de l'auteur.

En réalité, Molière a peint ici, par amour du vrai et, en deux diptyques opposés, deux types de l'humanité contemporaine : le brillant gentilhomme, foncièrement corrompu, qui séduit et fait horreur; l'homme du peuple, sain au fond, mais avec les vices de son état et l'inculture de son esprit, qui mérite une sorte d'indulgence méprisante. Il les a peints pour eux-mêmes, sans choisir entre eux, et nous laissant libres, nous, de choisir à notre gré ¹.

Alors c'est une pièce où il n'y a pas de personnage vraiment, entièrement sympathique? — Si, il y en a; il y en a même quatre ². C'est d'abord Elvire. Qu'on n'objecte pas que c'est la maîtresse abandonnée, ce que nos vaudevillistes appellent la « femme-crampon ». Les maîtresses abandonnées peuvent nous faire rire, quand l'auteur les a présentées sous un jour ridicule; elles nous émeuvent, quand il les fait touchantes. Qui niera qu'Elvire, dès la première scène, ne soit touchante? Qui niera qu'à sa dernière apparition, elle ne

1. Cf. Ganderax, Conférence du 19 février 1891, dans *Revue bleue* du 31 octobre.

2. Cf. J.-J. Weiss, *Molière*, 142.

revête une dignité, une grandeur morale, une noblesse, auxquelles, — Molière l'a expressément indiqué par les larmes de Sganarelle, — les plus vulgaires ne peuvent demeurer insensibles? C'est ensuite le Pauvre. Cet humble a un cœur magnanime, et, devant le brillant gentilhomme qui le tente, il accomplit sans la moindre hésitation ce qu'il considère comme un devoir sacré. C'est encore dom Carlos. Obligé par son ennemi, et en apparence, abaissé devant lui par là-même, il se relève aussitôt et le dépasse, par sa généreuse conception de la reconnaissance et de l'honneur; à la dernière entrevue, c'est bien lui qui a le beau rôle. C'est enfin dom Louis. Ce vieillard cornélien, digne de la tragédie ou de l'épopée, met comme une note héroïque dans la pièce.

Or ces quatre personnages sympathiques sont tous opposés à dom Juan, et tous ils ont sur lui l'avantage. Le Pauvre reste vaincu, dédaigneux des railleries et des séductions, immuable dans son refus généreux; et dom Juan, avec son louis d'or et tout son esprit, ne peut que dissimuler sa défaite. Dom Louis n'est nullement atteint dans sa dignité par l'insolence de son fils; son indignation stigmatise éloquemment le gentilhomme dégénéré: l'accès de fureur impie auquel dom Juan s'abandonne révèle combien, sans vouloir l'avouer, il s'est senti humilié. Le généreux pardon de done Elvire imprime une odieuse ineffaçable à l'endurcissement et au sadisme moral de l'infidèle. Enfin, le dégoût de dom Carlos devant l'hypocrisie de son adversaire soufflette et dégrade celui qui était un gentilhomme et est devenu une sorte de bas cafard ou de méprisable casuiste. Quand ces quatre interprètes de la vertu, de la famille, de la morale, de l'honneur et de la religion ont montré au doigt et marqué d'infamie « le gentilhomme méchant homme », quel spectateur, et surtout quel spectateur du XVII^e siècle, peut admettre qu'il n'est pas condamné, et avec lui le « libertinage » qu'il professe?

Ainsi l'auteur du *Festin de Pierre* n'a pris parti ni pour dom Juan, ni pour la « libre pensée, » ni pour le nihilisme moral¹. Il n'a fait œuvre ni de polémiste antichrétien, ni de philosophe sceptique, panthéiste, matérialiste ou cynique. Il n'a pas davantage pris parti pour Sganarelle et pour cette forme populaire de la religion, qui ne se distingue point de la superstition aveugle. Comme tou-

1. Cf. le livre, déjà cité, de M. Baupal.

jours, entre ces deux excès (inégalement blâmés d'ailleurs : car son mépris pour Sganarelle est teinté d'indulgence, tandis que le prestige même de dom Juan n'empêche point ce héros du mal de faire horreur), il cherche et montre une voie moyenne, un juste-milieu : une saine conception de l'honneur et de la morale, que représentent dom Carlos et dom Louis, une haute conception de la religion, que représentent le Pauvre et done Elvire ¹. Mais je n'ai pas l'impression que cette leçon fût pour lui l'essentiel. Et la « philosophie » de la pièce est, je crois, accessoire, à ses yeux. Ce qu'il a voulu, c'est faire œuvre d'art. J'imaginerais volontiers qu'élevé dans le christianisme, mêlé à un siècle tout chrétien, il a pris, sans y chercher malice, le sujet tout chrétien que la tradition lui offrait, et qu'il l'a traité sans arrière-pensée d'ironie ou d'hostilité. Ce thème de l'impénitence finale lui offrait l'occasion de mettre en scène à la fois : les brillants gentilhommes corrompus, qu'il avait pu observer à la cour, les gens du peuple, honnêtes et faibles, religieux et superstitieux, pleins de bon sens et incapables de spéculation, qu'il avait connus dans sa jeunesse ou dans ses voyages, enfin les personnages nobles et touchants, dont il avait pu rencontrer des exemplaires imparfaits dans le monde et des modèles séduisants dans ses lectures. Et c'est là ce qu'il demandait avant tout. Et j'imagine aussi que, vivant avec des gens de théâtre, de vie nécessairement assez libre, lié avec des hommes peu religieux, de pensée indépendante ou même libertine, exaspéré alors contre les dévots qui méprisaient les comédiens, combattaient la comédie et avaient étouffé *Tartuffe*, il ne s'est guère soucié de faire œuvre édifiante ². Ce qu'il faut chercher dans *Dom Juan*, ce n'est donc ni

1. Je suis très frappé de voir qu'en matière de religion, Molière a pris un de ses héros, le Pauvre, parmi les humbles, pour l'opposer à Sganarelle, et l'autre, done Elvire, parmi les grands, pour l'opposer à dom Juan.

2. Cependant il ne serait pas impossible qu'accusé d'impiété, pour avoir, dans le *Tartuffe*, en trois actes montré l'hypocrite triomphant, il ait pris plaisir, ici, à montrer un athée puni. C'est en cela que Larroumet voit dans le *Dom Juan* une « manœuvre » contre les ennemis du *Tartuffe*. Si cela est vrai, Molière aurait donc choisi ce sujet et traité le thème légendaire par tactique. Si cela n'est pas vrai, il serait abusif d'en conclure qu'il a fait œuvre apologétique. Même interprété comme je l'interprète, *Dom Juan* ne peut être invoqué pour établir que Molière avait l'esprit religieux. Combien de peintres de la Renaissance, païens de conduite et de doctrine, ont consacré leur art à des Annonciations, à des Nativités, à des Passions ! Leconte de Lisle lui-même a écrit un chemin de croix en vers : qui en concluerait à ses sentiments chrétiens ?

la philosophie audacieuse d'un révolté, ni l'apologie des croyances populaires, ni même une réfutation voulue de l'incrédulité et de la superstition tout ensemble; c'est tout simplement ¹ une analyse de caractères vrais, une peinture d'âmes vivantes. C'est bien ce que Molière a fait. Et il l'a fait avec une originalité, avec une puissance, avec une profondeur, également admirables.

1. Telle est la conclusion de Ganderax dans sa conférence citée plus haut.

Au moment où je corrige ces épreuves, je vois annoncer un prochain volume de M. Baupal : *Tartuffe et ses avatars (Du Montufar de Scarron à don Juan)*.

V

« L'AMOUR MÉDECIN »

Molière ne fit aucune réponse à ceux qui attaquaient son *Dom Juan*. Indifférence pour une pièce improvisée et contraire à toutes les règles reçues? Je ne crois pas, puisqu'il s'est proposé de l'imprimer. Ce fut plutôt prudence : la pièce disparaissant du répertoire, les interprétations fâcheuses s'oublieraient et les accusations d'impiété s'éteindraient d'elles-mêmes. Ce fut surtout tactique : la grande affaire était alors la résurrection du *Tartuffe*; mieux valait ne pas poursuivre deux lièvres à la fois.

Il rouvrit son théâtre, le 14 avril. La troupe ne comprenait plus que douze parts. Celle de du Parc n'avait été « continuée » à sa veuve que jusqu'à Pâques. Celle de Mlle du Croisy avait été, depuis Pâques précédentes, réduite de moitié, et, cette fois-ci, ses partisans dans la Compagnie « ne furent pas d'avis de continuer à l'avenir ». L'actrice sortit donc de la troupe ¹, où cependant resta son mari. On ignore les causes de cette éviction ².

Le 14 avril, Molière donna *La coquette ou le Favori*, tragi-comédie

1. Le 31 mars, le Parlement avait rendu un arrêt concernant les poursuites du procureur Antoine Bruslé, « prétendu créancier de défunt François Amblard », contre la troupe : l'affaire était remise au 13 avril. Nous en ignorons les suites (Voir Campardon, *Nouvelles pièces*, 41). — Le 6 mai, le 30 juillet, le 23 août, il y eut aussi des actes judiciaires concernant l'éternelle affaire de la créance Madeleine Béjart contre Baralier (*Ibid.*, 118 et 120).

2. Peut-être était-elle devenue incapable, pour des raisons de santé, de rendre des services à la troupe. L'acquiescement de son mari semble en tout cas impliquer que son renvoi était justifié.

de Mlle des Jardins ¹. La pièce eut treize représentations consécutives ² et fut plusieurs fois reprise dans la suite ³. Elle eut même l'honneur de paraître à Versailles :

Le vendredi 12^e juin, la troupe est allée à Versailles par ordre du roi, où on a joué *Le Favori*, dans le jardin, sur un théâtre garni d'orangers. M. de Molière fit un prologue en marquis ridicule, qui voulait être sur le théâtre malgré les gardes, et eut une conversation ridicule avec une actrice, qui fit la marquise ridicule, placée en milieu de l'assemblée. La troupe est revenue le dimanche 14^e.

Nous ⁴ savons déjà qu'un mois après le roi, fit enfin de Molière son comédien en titre. Il le mit vite à contribution. Le 13 septembre, la troupe partit pour Versailles. Louis XIV avait demandé à Molière un « divertissement. » En cinq jours cet ouvrage fut « proposé, fait, appris et représenté ⁵. » Aussi l'auteur, dans sa *Préface*, en parle-t-il avec beaucoup de modestie : il voudrait que ceux-là seuls le lussent, « qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre », car il y a « beaucoup de choses qui dépendent de l'action » ; il voudrait surtout qu'on ne le vît « qu'avec tous les ornements qui l'accompagnent chez le roi », car, si la pièce a plu, c'est grâce « aux airs et aux symphonies de l'incomparable M. Lulli, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs. » — Cette pièce est *L'Amour médecin* ⁶. Joué trois fois à Versailles « avec musique et ballet », il fut donné vingt-sept fois à la ville, du 22 septembre au 27 novembre, mais sans le ballet ⁷.

1. Voir *Débuts de Molière à Paris*, 30; Thierry, *Molière et sa troupe au Palais-Royal*, dans *Moliériste*, III, 6.

2. Relâche le 24 et le 26 mai.

3. Trois fois en août, cinq fois en septembre.

4. Le 12 juillet, relâche. — Le 4 août, baptême de la fille de Molière, Esprit-Madeleine, née le 1^{er} ou le 3 août; le parrain était M. de Modène, la marraine, Madeleine Béjart.

5. Aussi, dès le 6 septembre, la troupe a-t-elle interrompu ses représentations au Palais-Royal.

6. La troupe, partie le 13, est revenue le 17. La pièce fut jouée d'abord le 15, s'il fallait en croire La Grange, le 14, selon la *Gazette* : voir *Edition des Grands écrivains*, V, 264 et suiv. ; les *Lettres inédites du grand Condé*, publiées par M. Magne, confirment la date du 15.

7. On le donnait à la suite de diverses pièces. On sait que *Les Médecins* (c'est ainsi que le désigne La Grange) paraissent avec le *Tartuffe*, au Raincy, le 8 novembre. Quatre reprises en février, trois en mars, une en avril, deux en mai 1666. — Molière imprima très vite sa pièce (privilege du 30 décembre, achevé du 15 janvier 1665).

Nous sommes à Paris, dans une salle de la maison de Sganarelle.

PROLOGUE. La Comédie, la Musique et le Ballet s'unissent pour donner du plaisir au plus grand roi du monde. — Sganarelle a réuni ses parents et amis pour leur demander conseil : sa fille unique, Lucinde, est tombée dans une mélancolie épouvantable, dont il ne peut la tirer et dont il ignore même la cause : comment la guérir? Son compère, M. Josse, lui conseille d'acheter à sa fille, pour la réjouir, quelque beau bijou; son autre ami, M. Guillaume, charmerait la malade par le don d'une belle tapisserie; sa voisine, Aminte, la marierait au plus tôt avec le prétendant qui l'a demandée; sa nièce, Lucrèce, la mettrait au couvent. Sganarelle les remercie tous; mais de tels avis lui semblent suspects : M. Josse est orfèvre, M. Guillaume tapissier, Aminte aime un jeune homme qui semble avoir quelque inclination pour la jeune fille, et Lucrèce hériterait, si sa cousine entraînait en religion. — Lucinde paraît, triste et silencieuse, Sganarelle la supplie de révéler les causes de son mal, jurant qu'il fera tout pour la satisfaire. Voudrait-elle ceci ou cela? elle fait signe que non; être mariée? elle fait signe que oui. — La soubrette Lisette survient et demande à Sganarelle s'il connaît enfin la cause de cette mélancolie. Sganarelle répond que non, que sa coquine de fille le fait enrager, et qu'il la laisse dans son humeur. Malgré lui, Lisette interroge Lucinde, et obtient qu'elle avoue par signes son désir de mariage; Lucinde elle-même entreprend de confirmer son aveu, Lisette crie bien haut qu'il lui faut un mari; Sganarelle ne veut rien entendre et s'en va. — Seule avec Lucinde, Lucette apprend que la jeune fille aime l'aimable inconnu qui l'a fait demander et auquel son père l'a refusée. Elle lui promet de l'aider, et elle allait exposer un plan, quand il lui faut fuir devant Sganarelle, qui revient. — Sganarelle se félicite d'avoir fermé les oreilles : il entend garder pour lui et son bien et sa fille. — Mais Lisette accourt, éplorée, appelant à grands cris Sganarelle : Lucinde au désespoir s'est évanouie et va mourir. Sganarelle envoie quérir en hâte les médecins. — PREMIER ENTR'ACTE. Le valet, en dansant, frappe aux portes de quatre médecins, qui entrent en dansant.

Lucette proteste contre cette idée d'avoir appelé des médecins : ils vont tuer Lucinde. — Mais l'examen est terminé, les quatre médecins reviennent. Lucette raille l'un d'eux, qui vient de laisser mourir son malade; Sganarelle la fait taire, verse les honoraires, et laisse les docteurs consulter ensemble. — Ils parlent de choses et d'autres, de leurs mules, de la querelle récente entre deux confrères, des formalités à observer dans les délibérations. — Sganarelle accourt les supplier de se hâter : le mal de sa fille augmente. Les médecins font des façons à qui n'opinera pas le premier, puis parlent tous ensemble; enfin Tomès propose de la saigner, Des Fonandrès, de lui donner de l'émétique; ils se querellent, et sortent en avertissant Sganarelle que sa fille est morte, l'un, si on ne la saigne, l'autre, si on la saigne. — Sganarelle consulte les deux restants : Macroton, avec une lenteur morne, Bahis, en bredouillant, conseillent les lavements, la tisane, la purgation et la saignée, non sans avouer qu'avec tout cela la malade peut mourir. — Sganarelle, plus incertain que jamais, songe à aller acheter l'orviétan à la mode¹. L'opérateur lui en délivre, en chantant les vertus de son remède. — DEUXIÈME ENTR'ACTE. Les valets de l'opérateur dansent, en costumes de Trivelins et de Scaramouches.

Le docteur Filerin gourmande Tomès et Des Fonandrès : c'est par des querelles de ce genre qu'on discrédite un bon métier, fondé sur la sotte confiance

1. Il y a donc ici un changement de lieu.

du public. Ils avouent leurs torts et se réconcilient. — Lisette les reconduit en raillant. — Elle reçoit Clitandre, costumé en médecin, et lui promet de l'aider dans son entreprise. — Puis elle court chercher Sganarelle, en lui annonçant un médecin merveilleux. — Clitandre explique à Sganarelle qu'il guérit par des paroles, des sons, des talismans; il lui tâte le pouls et, par la sympathie qu'il y a entre le père et la fille, il découvre que Lucinde est bien malade. — On amène la jeune fille, on l'assied près du médecin et, par discrétion, on s'éloigne. Clitandre et Lucinde s'avouent leur joie d'être réunis et se promettent fidélité. Alors Clitandre explique à Sganarelle qu'il a trouvé le mal de Lucinde : c'est une maladie mentale, un désir dépravé du mariage; pour flatter son imagination, il lui a dit qu'il était venu demander sa main, et il a constaté un mieux sensible. Il faut continuer cette comédie. C'est pourquoi, à la grande joie de Sganarelle, Clitandre explique tout haut qu'il est un faux médecin, qu'il vient épouser Lucinde, qu'il a amené un notaire pour faire le contrat. — Le notaire monte en effet; entrant dans le jeu, et convaincu que c'est un commis de Clitandre, Sganarelle fait magnifiquement coucher sur le contrat une dot de 20 000 écus et signe en riant. Clitandre fait alors venir les chanteurs et musiciens qui lui servent à pacifier les esprits de ses malades. — La Comédie, le Ballet, la Musique reparaissent en chantant; les Jeux, les Ris, les Plaisirs dansent; et, quand Sganarelle, désabusé, apprend que ce jeu était une vérité, que la bécasse est bridée, ils le retiennent et le font danser avec eux.

Molière n'a pas pris beaucoup de peine pour inventer une telle intrigue. Une fille qui veut se marier, un père qui s'y oppose, un amoureux qui se déguise, une complaisante soubrette qui l'introduit et l'assiste, une duperie quelconque imaginée par le groupe des jeunes et avalée par le barbon, cela est partout dans les farces, et d'abord dans le *Médecin volant*¹, que Molière a joué en province. Sous la forme qu'il a précisément ici, le dénouement avait été utilisé dans le *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac. Bien mieux, toute l'affabulation de l'*Amour médecin* a été retrouvée par M. Roy², dans la nouvelle d'*Olynthie*, que Sorel a insérée dans son *Palais d'Angélie*. Angélie est vraiment folle, mais elle est folle par amour pour un jeune homme inconnu, comme Lucinde; comme Lucinde, elle se heurte à l'obstination égoïste de son père; comme Lucinde, elle fait la muette; comme à Lucinde, son père lui offre de belles tapisseries; comme Lucinde, après les objurgations de son père, elle monte à sa chambre et se jette sur son lit; comme celle de Lucinde, sa servante intervient; surviennent alors quatre médecins et

1. Là aussi Sganarelle tâte le pouls à Gorgibus, dont la fille est malade.

2. *La vie et l'œuvre de Charles Sorel*, 41 et suiv. M. Roy suppose une origine commune italienne, quelque scénario : *La folle supposée*. Comment sait-il que Molière n'a jamais lu le *Palais d'Angélie*? — Cette intrigue, M. Martinenche, lui, la croit tirée de l'*Acier de Madrid*, de Lope de Vega (*Molière et le théâtre espagnol*, 216).

deux opérateurs, un faux et un vrai. C'est encore dans Sorel que l'on retrouve des conseils différents donnés par des gens de différents métiers. — Les jeux de scène ne sont pas plus neufs : l'obstiné qui ne veut rien entendre de ce qu'on lui crie aux oreilles avait dû être mille fois mis en scène¹; quand Lucette accourt, appelant à grands cris son maître, le cherchant partout, et qu'elle feint de ne point le voir malgré ses appels, c'est Plaute et son *servus currens* que Molière imiterait, si peut-être il n'imitait plutôt tous les imitateurs italiens du comique ancien. Les facéties, à leur tour, sont traditionnelles. Le brusque changement de ton de Lucette éplorée : « Monsieur, ne pleurez donc point comme cela, vous me feriez rire », est un effet connu. Et la chute de son dramatique récit ne l'est pas moins : elle a dépeint le désespoir de la malheureuse Lucinde; elle l'a montrée montant vite à sa chambre, ouvrant la fenêtre, *celle qui regarde sur la rivière*; elle a répété ses plaintes déchirantes : « Il m'est impossible de vivre avec le courroux de mon père ... *je veux mourir.* » Alors Sganarelle épouvanté : « Elle s'est jetée? » Mais Lisette, de sa voix la plus posée : « Non, Monsieur. Elle a fermé tout doucement la fenêtre et s'est allée mettre sur son lit. » Ailleurs, ce sont les gestes différents des quatre médecins recevant leurs honoraires, leurs simagrées pour ne pas opiner l'un avant l'autre et leur empressement à opiner tous ensemble, le parler lent jusqu'au bégaiement du troisième alternant avec le parler rapide jusqu'au bredouillement du quatrième, etc.

Seulement, il est impossible à Molière de reprendre, de la façon la plus rapide, les sujets les plus rebattus, sans les renouveler et sans y laisser sa marque. Au comique tout extérieur dont il a usé comme les auteurs de farces avant lui, il a joint de ces traits de psychologie qui ne sont qu'à lui. Son Sganarelle n'est pas une simple caricature, un Gêronte banal : on retrouve en lui cette complexité qui fait si vivants les personnages dans les plus grandes comédies de Molière. Assurément, il est crédule, il n'est pas des « plus fins de ce monde »; gobe-mouches prédestiné à être dupe, il est plein d'une admiration candide pour les grands mots des docteurs, pour les boniments des opérateurs, pour les paroles et les talismans du médecin inconnu aux cures merveilleuses. En cela, il est de ces ba-

1. Voir le *Métaphraste du Dépôt amoureux*.

dauds que l'apparence de la science éblouit et à qui tous les faiseurs en imposent. Mais, dans la vie de tous les jours, il est loin d'être un sot. Il a des formules savoureuses où se résume une philosophie sans illusion de la vie conjugale. Ma femme « est morte Cette perte m'est très sensible et je ne puis m'en ressouvenir sans pleurer. Je n'étais pas fort satisfait de sa conduite et nous avions le plus souvent dispute ensemble; mais enfin la mort rajuste toutes choses. Elle est morte; je la pleure. Si elle était en vie, nous nous querellerions. » Et quand les donneurs d'avis ont si bien parlé, dans leur intérêt, le gros bon sens du bourgeois d'esprit pratique a vite percé leurs intentions secrètes; il est de lui, ce mot qui est resté proverbial : « Vous êtes orfèvre, monsieur Josse ! » Même mélange et même vérité dans ses sentiments. C'est un bon père, à sa façon; et il est certain qu'il aime sa fille unique. De la voir mélancolique et malade, il « perd l'esprit »; il assemble un vrai conseil de famille, pour trouver les moyens de la guérir; il la câline et la cajole : « Tu ne veux pas me dire ce que tu as. Allons donc, découvre-moi ton petit cœur. Là, ma pauvre mie, dis, dis; dis tes petites pensées à ton petit papa mignon. Courage! veux-tu que je te baise? Viens. — J'enrage de la voir de cette humeur-là. — Mais, dis-moi, me veux-tu faire mourir de déplaisir? » Quand il la croit dans la rivière, quelle frayeur! Quand il la juge en danger, comme il fait en hâte courir chez les médecins pour guérir sa fille, « sa pauvre fille! » Mais c'est un de ces pères qui aiment leurs enfants pour soi et non pour eux. Dès qu'elle parle mariage, il fait le sourd. Et il s'en félicite hautement : « A-t-on jamais rien vu de plus tyrannique que cette coutume où l'on veut assujettir les pères? rien de plus impertinent et de plus ridicule que d'amasser du bien avec de grands travaux et élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien? Non, non; je me moque de cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour moi. » Admirable mélange d'amour paternel et d'égoïsme. Sa fille chérie et sa chère fortune sont deux biens dont il entend jouir à son aise, sans les partager avec personne; et il ne lui vient même pas à l'idée que le devoir d'un père est de se sacrifier à sa fille, non de la sacrifier à lui, ou plutôt qu'assurer le bonheur de sa fille, ce n'est point se sacrifier, mais s'assurer les véritables joies de la paternité. Et sans doute, quand Molière

lui fait plus tard admirer aveuglément Clitandre, parce que Clitandre flatte sa manie en affectant d'avoir une « aversion effroyable » pour le mariage, Molière exagère sa candeur jusqu'à l'invraisemblance; mais il y a cependant là encore une vérité psychologique. Qui ne sait que notre propre intérêt nous aveugle, et que les hommes sont crédules à ceux qui savent complaire à leurs désirs, ou à leurs passions?

Cependant ce n'est point cela même qui a fait en son temps le succès de la pièce. Et il est caractéristique que tout le monde alors (et La Grange dans son *Registre*) appelle la comédie, non point l'*Amour médecin*, mais *Les médecins*. Les docteurs, qui, au point de vue de l'action, ne sont que de simples comparses, sont en réalité devenus les véritables héros de la pièce.

Pourtant les traits dont Molière les a peints ne sont point tous nouveaux non plus. Il a ramassé un peu partout les traits qu'il leur décoche. Je ne parle pas des quolibets sur le bonheur des chats qu'il n'y ait point de chats médecins, ou sur la concurrence déloyale que font aux médecins les spadassins qui tuent sans ordonnance : ils sentent évidemment la tabarinade. Qu'un homme soigné par un médecin soit en danger, mais, soigné par plusieurs, soit perdu, c'est ce qu'avaient déjà dit Pline l'Ancien, Dion Cassius et Montaigne¹. Que saigner et purger soit toute la science de ces prétendus guérisseurs; que, sous prétexte de délibérer entre eux de la maladie, des symptômes et des remèdes, ils parlent de leurs petites affaires; qu'au lieu de songer au patient, ils songent à leur intérêt personnel, Tirso de Molina, après bien d'autres auteurs espagnols², l'avait amplement expliqué dans sa *Vengeance de Tamar*³. Qu'après les avoir entendus donner des avis opposés, les parents du client soient plus incertains qu'ils ne l'étaient, Térence l'avait montré à propos des hommes de loi⁴. Appliquer cette remarque aux médecins n'exige pas un grand effort d'invention. Il n'est pas plus difficile de ramasser, dans le *Polyandre* de Sorel, les exemples des malins qui exploitent la sottise d'autrui comme Filerin, ou des charlatans qui se disputent comme ses confrères⁵. Balzac avait déjà rappelé ce médecin

1. Pline, *Hist. Nat.*, XXIX, v; Dion Cassius, LXIX, § 22; Montaigne, II, xxxvii.

2. Cf. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 218 et suiv.

3. Cf. *Édition des Grands Écrivains*, V, 284.

4. *Phormion*, II, 459.

5. Cf. Roy, *Sorel*, 48.

de Naples, qui se flattait de tuer avec méthode¹. Enfin le réquisitoire en forme contre la médecine que prononce Filerin, en morigénant ses confrères, n'est qu'un écho de cette « dispathie naturelle à la médecine », que Montaigne a exprimée avec tant de verve dans son *Essai : De la ressemblance des enfants aux pères*. Et même, ici, Molière s'est imité lui-même : Filerin parlant pour la médecine en fait la satire la plus cruelle, exactement comme dom Juan discréditait l'hypocrisie, sous couleur d'en célébrer les avantages. Le procédé est identique. Et il est employé par Molière avec plus de cynisme encore, si j'ose ainsi parler, car l'intervention de Filerin n'est ici ni expliquée, ni explicable : ce sage apparaît tout juste pour prononcer son couplet ; après quoi, il disparaît sans plus de façon.

Mais Molière avait trouvé un moyen de rendre la chose plus amusante et plus vivante. Il paraît hors de doute que les quatre médecins dont il s'est raillé étaient justement les premiers médecins de la ville et de la cour². Des Fonandrès³, ou *tueur d'hommes*, était des Fougerais, et la consonance des noms le faisait aisément identifier. Tomès, ou *saigneur*, était M. d'Aquin, un des huit médecins du roi servant par quartiers, et très amateur de saignée. Macroton, ou *lent-ton*, était M. Guénault, médecin de la reine, qui parlait fort lentement. Bahis, ou *jappeur*, était M. Esprit, médecin de Monsieur, qui bredouillait. Quant à Filerin, ou *aime-dispute*, c'était probablement M. Yvelin, médecin de Madame, qui sans doute ici prêche la concorde, mais que Molière aura désigné, soit par antiphrase, si Yvelin était un homme insinuant et doux, soit d'un nom générique, par allusion aux disputes des soutenances où les médecins argumentaient à mort contre les candidats, soit enfin du nom réel d'un maître d'armes vivant, docteur en l'art de tuer⁴. Tout le monde les reconnut ; et l'on pense si les malveillants ou simplement les malicieux se réjouirent de telles caricatures. Avec quelle joie Guy Patin écrivait, le 22 septembre : « On a joué depuis peu à Versailles une comédie des médecins de la cour, où ils ont été traités

1. *Aristippe, Discours III*, cité par M. Roy, thèse latine.

2. Voir manuscrits de Brossette, folio 13, verso : le passage est cité dans l'*Édition des Grands Écrivains*, V, 269. Voir aussi Cizeron-Rival, *Récréations littéraires*, 25. Comparer Maurice Raynaud, *Les médecins au temps de Molière*.

3. On sait que ces noms ont été forgés par Boileau.

4. Cf. Soulié, *Recherches sur Molière*, 276, n. 1.

de ridicules devant le roi, qui a bien ri. On y met en premier chef les cinq premiers médecins, et, par-dessus le marché, notre maître Elie Beda, autrement le sieur des Fougerais, qui est un grand homme de probité et fort digne de louanges, si l'on croit ce qu'il en voudrait persuader. » Et, trois jours après, il ajoutait : « On joue présentement à l'Hôtel de Bourgogne l'*Amour malade*; tout Paris y va en foule, pour y voir représenter les médecins de cour avec des masques faits tout exprès¹. . . . Ainsi on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. »

C'est, je crois, la première fois que l'on trouve dans les comédies de Molière des personnalités incontestables. Mais nous avons là un divertissement composé pour la cour, et qui a quelque chose de cette liberté dans la caricature individuelle que nous retrouvons dans nos « revues ». Et les critiques, en tant que personnelles sont au fond assez inoffensives : parler lentement ou bredouiller sont des ridicules tout extérieurs, le reproche d'aimer la saignée ou la dispute n'a rien de particulièrement atroce, et le surnom de tueur d'hommes, par son exagération même, perd toute malice. Molière est allé plus loin. S'en prenant cette fois à tous les médecins de son temps, il a raillé leurs mules et leurs chevaux, les cérémonies et le formalisme que leur imposait leur règlement, leur culte pour l'autorité de la tradition et pour les décisions d'Hippocrate, leur pédantisme, leurs remèdes éternels, émétique et saignée, lavement et tisanes, leurs conflits et leur croyance en leur propre infaillibilité². Enfin, toujours plus hardi, c'est à la médecine de tous les temps qu'il s'est attaqué. Il y a dénoncé, comme il l'avait fait déjà dans *Dom Juan*, « une des plus grandes erreurs qui soit parmi les hommes ». « Le plus grand faible des hommes, dit-il, ou fait-il dire à Filerin, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie; et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias, et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne pour notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis et soyons de concert auprès des malades pour nous

1. Les erreurs de ce récit sont moins étonnantes, s'il est vrai que les médecins alors devaient à leur dignité de ne point aller au théâtre. Voir Raynaud. — Les « masques » sont invraisemblables; mais sans doute les auteurs s'étaient « fait la tête » des médecins visés.

2. Voir Guy Patin, *Lettres* du 25 janvier et du 7 mars 1661; cf. Raynaud, p. 146.

attribuer les heureux succès de la maladie et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur, qui donne du pain à tant de personnes. »

Il me semble qu'on a pris toutes ces choses-là bien au tragique. On a attribué à Molière l'intention de venger une injure personnelle. Selon Grimarest, Molière logeait chez un médecin; la femme de ce médecin voulut augmenter le loyer de son locataire; comme il n'y consentait point, elle le congédia et prit à sa place la du Parc. Celle-ci ayant donné à sa propriétaire un billet de faveur, Armande fit expulser du théâtre la spectatrice indésirable. De là, querelle. « Les maris prirent parti trop vivement, de sorte que Molière, qui était très facile à entraîner par les personnes qui le touchaient, irrité contre le médecin, pour se venger de lui, fit en cinq jours de temps la comédie de l'*Amour médecin*. » Mais cette histoire est la déformation d'une autre histoire analogue, racontée par Chalussay comme ayant eu lieu après l'*Amour médecin*¹. Ce que nous savons des domiciles de Molière à cette date ne s'accorde point avec un tel récit². On ne conçoit pas comment Molière aurait cru se venger de son propriétaire de médecin, en mettant en scène les médecins du roi, qui n'étaient pour rien dans toute cette affaire. Et une satire générale de la médecine n'a rien qui puisse être particulièrement sensible à un médecin obscur, puisqu'il voit tous les coups tomber, ou sur les médecins pris en bloc, ou sur des médecins nettement visés, mais autres que lui. Il y a là un de ces ragots de coulisse dont Grimarest est si friand.

D'autres ont singulièrement « élevé le débat ». Il n'irait de rien de moins que de toute la philosophie de Molière et, dans sa satire de la médecine, percerait son « naturalisme³. » Mais Molière, après tout, n'a rien fait que répéter ici les brocards que, de tout temps, on a

1. *Elomire hypocondre* I, m. Chalussa y prétend que Molière, tombé malade sur ces entrefaites, avait corrigé sa pièce d'après les nouvelles observations qu'il fut ainsi amené à faire.

2. Voir *Édition des Grands Écrivains*, V, 280.

3. Voir surtout Brunetière; mais aussi Moland, *Notice*, 259; P. Mesnard, *Notice*, 329. Voir encore Zyromski (*L'orgueil humain*, 25^e et suiv.), qui d'ailleurs s'appuie surtout sur le *Malade imaginaire*. — Il en est même qui ont cru que Molière voulait venger sur les médecins la mort de son ami l'abbé Le Vayer. Voir Rigal, II, 2; Magne, *Une amie de Molière*.

lancés contre la médecine. Aristophane, Philémon, Athénée, Plaute, dans l'antiquité, les auteurs de farces, Rabelais, Montaigne, tous les plaisants et tous les satiriques de profession, ont dit du mal de la médecine¹. Et ils ont dit le même genre de mal. Et Guy Patin, un médecin, que n'a-t-il pas écrit sur ses confrères, — qui assurément le lui rendaient bien! Ce qui donne une valeur toute spéciale aux railleries de Molière, c'est simplement qu'il a le don de la vie, et qu'ainsi ses caricatures se sont imposées à notre imagination. Ajoutons que le formalisme de ses médecins nous frappe bien plus, nous, qu'il ne frappait ses contemporains, parce que de telles habitudes sont plus loin de nous, et nous sentons mieux ce qu'elles peuvent comporter de ridicule. Ajoutons enfin que le principe d'autorité, cher alors à toute l'école de médecine, comme elle l'était à l'école de philosophie ou de rhétorique, n'est plus admis de nos jours : la superstition des anciens, qui assurément frappait déjà Molière, nous frappe bien davantage encore et nous paraît, en cet art et en cette science toute expérimentale, le comble du ridicule.

Je crois donc que, si Molière a effectivement raillé ceux qui s'en tenaient servilement aux préceptes d'Hippocrate, comme il a raillé ceux qui s'en tenaient servilement aux règles d'Aristote, il a fait là œuvre d'homme de bon sens plutôt qu'œuvre de « philosophe » ; que, sa santé ayant, semble-t-il, été ébranlée vers ce temps-là, il a vu de plus près les médecins, et a été naturellement amené à mieux « contempler » leurs ridicules et naturellement amené à les utiliser pour ses pièces ; que d'ailleurs, pour le fond des choses, il n'a rien ajouté à ce qu'on avait dit avant lui, et qu'il l'a seulement mis en œuvre avec son génie, son don du comique et son don de la vie. Plus tard, il a rappelé que seuls les dévots se sont fâchés d'avoir été joués, mais que les médecins, comme les marquis, les précieuses et les cocus, ont pris plus doucement la plaisanterie, et se sont divertis, ou « ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux » ; et il a déclaré hautement que « la médecine est un art profitable » ; que « chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons ». Je crois qu'alors² telle est bien sa pensée véritable, et que lui-même ne prend pas au sérieux

1. Voir M. Lefranc, *Revue des Cours et conférences*, 1908-1909, II, 16 et suiv. ; et tout le chapitre IV, § 3, de M. Martinenche.

2. C'est une question de savoir si plus tard il a ou non changé d'avis ; je parle ici de 1665.

le mal qu'il a dit, — pour rire, — de la médecine et des médecins. — Mais, dit-on ¹, cette déclaration de la Préface de *Tartuffe* est « un acte de politique, où le poète... cherche à consolider sa victoire en amadouant ses ennemis; encore ne le fait-il pas sans malignité, puisque cette phrase à l'éloge de la médecine est aussitôt suivie de cette autre : « et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes ». — Je ne crois pas que les médecins en corps fussent alors pour Molière des ennemis qu'il eût besoin d'adouber. Je ne crois pas que la restriction qui suit soit malicieuse : Molière y fait allusion à la proscription générale des médecins qu'ont prononcée les vieux Romains selon Pline l'Ancien ², aux crimes et aux empoisonnements que rapporte l'histoire, et non à la médecine de son temps. Tout le développement où se trouve cette phrase est écrit du ton le plus sérieux, voire le plus grave, et la malice ici affaiblirait singulièrement l'argumentation pressante de Molière en faveur de la comédie : qu'on relise plutôt toute la fin de cette Préface. — D'ailleurs, un fait atteste que Molière, sceptique en médecine sur le théâtre, l'était beaucoup moins dans sa vie privée, c'est le troisième placet adressé à Louis XIV, la supplique en faveur de Mauvillain ³, « le très honnête médecin dont il a l'honneur d'être le malade ». Cette démarche, c'est une preuve que Molière avait bel et bien recours aux médecins; et la plaisanterie qui accompagne la supplique : « Je serais satisfait de lui pourvu qu'il s'obligeât de ne me point tuer », donne leur valeur exacte aux railleries de l'*Amour médecin* : celles-là aussi sont un jeu, non point l'expression d'une pensée sérieuse, et bien moins d'une « philosophie ».

Si les médecins s'étaient réellement offusqués des plaisanteries de Molière, ils auraient été vite vengés, car leur « ennemi » dut bientôt avoir recours à eux. La troupe, qui avait joué le 27 décembre, ne rouvrit son théâtre que le 21 février. Et cette interruption de cinquante-cinq jours était due à la maladie de son chef ⁴. C'est en effet le 21 février que Robinet écrit :

1. Rigal, *Molière*, II, 12. Voir Paul Mesnard, 332.

2. *Histoire naturelle*, XXIX, v à viii.

3. On a supposé que Mauvillain, assez mal vu dans la Faculté, a pu renseigner Molière sur les usages, — et les ridicules, — de ses collègues.

4. Outre les relâches pour la Toussaint et la Noël, il y eut encore relâche le 1^{er} et

Je vous dirai, pour autre avis. — Que Molière, le dieu du ris, — Et le seul véritable Môme — Dont les cieux n'ont qu'un vain fantôme, — A si bien fait avec Cloton — Que la Parque au gosier glouton — A permis que sur le théâtre — Tout Paris encor l'idolâtre.

La fin de cette année théâtrale avait vu deux nouveaux épisodes de la rivalité ancienne entre l'Hôtel de Bourgogne et le Palais-Royal. Ce fut d'abord l'affaire des *Mères coquettes*, celle de Quinault, jouée à l'Hôtel, le 22, et celle de Visé, jouée au Palais-Royal, le 23. S'il fallait en croire Visé, ce serait lui qui avait inventé le sujet; il en aurait parlé devant Quinault, « chez une personne de qualité qui s'en souvient encore aussi bien que lui », et Quinault se serait hâté de le lui prendre. Naturellement, Quinault jurait qu'il ne devait rien à ce jeune homme, et qu'il avait tiré sa pièce « d'un sujet espagnol ». Le débat passionna les hommes de lettres et le public. Malgré sa prudence, Robinet (lettre du 11 octobre) prit nettement parti pour Visé, et annonça à ses lecteurs qu'on ne verrait « l'original » que sur le théâtre de Molière. Les Grands Comédiens, de complicité avec Quinault, auraient donc fait acte de concurrence déloyale. J'imagine que ni l'auteur ni la troupe, victimes de ce procédé, n'en ont éprouvé un véritable dommage. Le bruit fait autour de cette querelle attira au contraire l'attention; et, quoique inférieure, de l'avis unanime, à la comédie de son rival, la *Mère coquette* de Visé eut quatorze représentations : elle se jouait encore, quand celle de Quinault avait « plié bagage ¹ ».

Mais, très peu de temps après, survint une autre affaire, plus intéressante pour nous, car Racine y est mêlé. Le 29 novembre, Robinet annonce qu'aux deux *Mères coquettes* vont succéder deux *Alexandre*. Le 4 décembre, le Palais-Royal donna en effet la tragédie de Racine, *Alexandre et Porus* ². Le 14 décembre, la reine, Monsieur et Madame, invités à un souper par Montausier, virent, selon *La Muse de la Cour* du 20 décembre, « *Le grand Alexandre* représenté par Floridor », c'est-à-dire joué par la troupe de l'Hôtel. Le 18 décembre, La Grange écrit dans son *Registre* :

Le 8 décembre 1665, le 23 février, le 23 mars et le 2 avril 1666. La clôture annuelle eut lieu le 11 avril 1666. — Noter, le 20 mars, un arrêt de justice concernant l'affaire Amblard. Voir *Moliériste*, III, 239.

1. Robinet, *Lettre* du 29 novembre.

2. Neuf représentations. — Le 7 décembre, la troupe joue en visite chez Monsieur *l'École des Femmes*.

Ce même jour, la troupe fut surprise que la même pièce d'*Alexandre* fût jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Comme la chose s'était faite de complot avec M. Racine, la troupe ne crut pas devoir les parts d'auteur à M. Racine qui en usait si mal que d'avoir donné et fait apprendre la pièce aux autres comédiens. Les dites parts d'auteurs furent repartagées et chacun des 12 acteurs eut pour sa part 47 livres.

Et, le 20 décembre, Robinet annonce que la pièce de Racine se produit à la fois sur les deux théâtres français.

Si j'ai bien interprété¹ ces faits et les témoignages des historiens du théâtre, l'Hôtel de Bourgogne, voyant annoncer par sa rivale une tragédie d'*Alexandre*, aurait, par jalousie, exhumé une pièce de Boyer, *Porus ou la générosité d'Alexandre*, joué en 1647 et imprimée en 1648. C'est celle-là que les Grands Comédiens auraient représentée devant la reine chez Montausier. Mais Racine, mécontent du jeu de ses acteurs, ou trop heureux d'entrer enfin au premier théâtre français, aurait, ou fait des avances aux Grands Comédiens, ou accepté les leurs; et son *Alexandre* aurait, à l'Hôtel, remplacé l'*Alexandre* de Boyer. On sait combien fut durable la brouille qui s'ensuivit entre Racine et Molière².

1. Voir ma *Bérénice de Racine*, appendice B.

2. Selon Robinet (*Lettre du 20 décembre*), Molière ne jouait pas dans la pièce de Racine, ce qui semble impliquer qu'il était déjà mal portant. La Grange tenait le rôle d'*Alexandre*, la Thorillière, de *Porus*, Du Croisy, d'*Ephestion*, Hubert, de *Taxile*, Armande, de *Cléofile* et la du Parc, d'*Axiane*. Robinet vante fort les « appas », la « coiffure », la « belle chevelure », les « habits semés de perles et rubis » et de pierreries d'Armande. Il s'écrie : « Rien n'est si beau ni si mignon; — Et je puis dire tout de bon — Qu'ensemble Amour et la Nature — D'elle ont fait une mignature — Des appas, des grâces, des ris — Qu'on attribuait à Cypris. »

VI

LE « MISANTHROPE »

Après Pâques, Molière rouvrit son théâtre, le 9 mai 1666. Moins d'un mois après¹, le vendredi 4 juin, il donnait la première représentation de sa seizième pièce², le *Misanthrope*³.

S'il faut en croire Brossette⁴ (et nous n'avons aucune raison de ne point l'en croire), Molière aurait travaillé au *Misanthrope* dès 1664 : à cette date, il en avait déjà écrit le premier acte ; il le lut chez M. du Broussin au duc de Vitry et à Boileau. On peut s'étonner qu'il ait attendu si longtemps pour jouer sa pièce. Mais, sans doute, la querelle du *Tartuffe*, les multiples démarches qu'elle lui imposa, la nécessité de refondre l'ouvrage si violemment attaqué, le dérangement de sa santé enfin, ne lui permirent-ils pas d'achever sa comédie avec sa rapidité ordinaire. Elle n'était sûrement pas au point au début de 1665 ; plutôt que de la « bâcler », il préféra improviser *Dom Juan*, en prose et sur un canevas déjà élaboré. Si elle était achevée quand lui fut commandé l'*Amour médecin*, il est naturel qu'il ait tenu à donner cette petite pièce, dans sa nouveauté, au public du Palais-Royal. Enfin, peut-être la mort de la reine-

1. Relâches, le 11, le 18, le 25 et le 28 mai, sans compter le 1^{er} juin, pour la Pentecôte. Le 21 mai, le *Mère coquette* et les *Fâcheux* n'avaient fait qu'une recette de 89 livres. C'est presque un four.

2. En comptant *Dom Garcie*.

3. Il me semble inutile d'analyser la pièce ; et d'ailleurs, je vais plus loin l'analyser « en fonction » du rôle d'Alceste.

4. Boileau, *Satire* 11. — Je ne sais pourquoi Edouard Thierry (*Moliériste*, V, 131 et suiv.) néglige le témoignage de Brossette et veut que le *Misanthrope* ait été écrit en six mois.

mère (30 janvier 1666) lui fit-elle remettre encore la représentation de son chef-d'œuvre. Il devait bien sentir qu'il avait écrit là une pièce pour les délicats plutôt que pour la foule; il a pu avoir intérêt à laisser s'écouler les premiers mois du deuil officiel.

D'ailleurs, il est vraisemblable qu'il a accordé un soin tout particulier à cette nouvelle comédie et qu'il n'a pas hésité à lui consacrer beaucoup de temps. Attaqué comme il l'était, il devait plus ardemment que jamais désirer réussir. Selon Grimarest, avant de la jouer, il l'avait lue « à toute la cour ». Seulement Grimarest ajoute que Madame fut choquée de « ce grand flandrin qui crachait dans un puits pour faire des ronds » et, lui demanda de supprimer cet endroit « comme un trait indigne d'un si bon ouvrage ». Molière n'y aurait point consenti : « il avait son original, il voulait le mettre sur le théâtre ». — J'ai peine à croire que Molière ait rejeté un conseil de Madame, et pour un détail si mince : le « trait » des crachats lui paraissait-il si important? aurait-il, pour le conserver, risqué d'indisposer sa protectrice? et lui, qui se défend avec une telle insistance de faire des personnalités, lui qui, à cette heure, a tant d'ennemis, ferait-il ici une personnalité, que son obstination même rendrait plus évidente? s'exposerait-il de gaieté de cœur à la rancune de son « original »?

Le même Grimarest prétend que, dès la première, le *Misanthrope* fut reçu froidement, au point que Molière dut aussitôt y ajouter une comédie plus gaie : « Il ne fut pas plus tôt rentré dans son cabinet qu'il travailla au *Médecin malgré lui*, pour soutenir le *Misanthrope*, dont la seconde représentation fut encore plus faible que la première.... La troisième... fut encore moins heureuse que les précédentes. On n'aimait point tout ce sérieux qui est répandu dans cette pièce. D'ailleurs le marquis était la copie de plusieurs originaux de conséquence, qui décriaient l'ouvrage de toute leur force ». L'abbé Dubos et Louis Racine¹ donnent des détails analogues. Selon le premier, le succès ne se déclara qu'« après huit ou dix représentations »; selon le second, « la première représentation fut très malheureuse ». Il y a là des affirmations erronées. Le *Médecin malgré lui* n'a pas été écrit pour soutenir le *Misanthrope* : il n'a été donné que le 6 août, avec la *Mère coquette* de Visé,

1. *Réflexions critiques*..., II, 431; *Mémoires sur Jean Racine*.

après que le *Misanthrope* eût été joué seul 21 fois consécutives¹. — On ne voit pas quels « originaux » ont pu se reconnaître dans le marquis; la malignité publique n'en a même désigné aucun². C'est en *Alceste* qu'on a cru voir dépeint le marquis de Montausier; et, loin de « décrier la pièce », Montausier l'aurait portée aux nues³. — D'ailleurs, il est notable qu'il n'y eut contre le *Misanthrope* ni polémique, ni cabale, ni critiques même : les ennemis littéraires de Molière jugeaient sans doute plus dangereuses pour lui les censures morales et religieuses dont on l'accablait, et n'y voulaient point faire diversion. — La première représentation ne fut point « malheureuse » : alors qu'elle avait rapporté 1 447 livres, la seconde deux jours après, rapporta davantage : 1 617 livres. — Enfin, il n'est pas exact que le succès se soit dessiné « après huit ou dix représentations »; au contraire, c'est la recette de la dixième qui est de beaucoup la plus faible, et celles qui suivirent furent nettement inférieures aux neuf précédentes. — Reste, malgré tout, que le *Misanthrope*, après un succès de curiosité les deux premiers jours, n'attira pas la foule autant que les pièces antérieures⁴. L'affluence du public diminua assez rapidement, quoique « les courtisans », les « personnes d'esprit », « toute la cour », aient apprécié la pièce⁵, et que les gazetiers en vers, — échos sans doute des jugements de l'élite, — l'aient couverte d'éloges : « chef-d'œuvre inimitable »,

1. Fournel (*Molière dans Biographie Didot*) a renouvelé cette erreur de Grimarest. — Interruption le 13 juin, pour la Pentecôte; interruption, non expliquée, du 29 juin au 9 juillet.

2. C'est de nos jours seulement, et par des hypothèses en l'air (sauf en ce qui concerne Timante = Saint-Gilles) qu'on a cherché des « originaux ». Cf. Cousin, *La Jeunesse de Mme de Longueville*, 191; Paul Mesnard, *Notice*, 386; Bazin, *Notes*, 119, 141.

3. Saint-Simon, *Notes* à Dangeau (cf. *Moliériste*, IV, 228); D'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, 141. — Ces deux témoignages, assez tardifs, ne laissent pas d'être suspects. Ils se contredisent : selon Saint-Simon, Montausier ne connut le *Misanthrope* qu'en le voyant, et il le vit assez tard; selon d'Olivet, Montausier était de ceux à qui Molière avait lu sa pièce. Il y a d'ailleurs dans le récit de Saint-Simon des détails certainement faux. Saint-Simon admet que le roi vit le *Misanthrope* dans sa nouveauté : Louis XIV était alors à Fontainebleau. Montausier n'aurait vu la pièce qu'avec son élève, le dauphin : Montausier n'a été précepteur du dauphin qu'à partir de 1668.

4. Ne la comparons pas au *Tartuffe*, pièce longtemps interdite, ni au *Dom Juan*, pièce à « machines ». Laissons de côté les deux premières représentations de chaque pièce, nous voyons que, pour les dix suivantes, l'*École des Femmes* a rapporté 11 149 livres, l'*École des Maris*, 8 688, les *Fâcheux* même, 7 403, et le *Misanthrope*, seulement 6 085.

5. Visé, *Lettre sur le Misanthrope*, à propos de la scène IV, III et en conclusion; Subligny, *Muse Dauphine*, 17 juin.

dit Subligny, et Robinet : « Molière... n'a rien fait de cette hauteur ¹. » Jouée seule jusqu'au 1^{er} août, reprise, avec le *Médecin malgré lui*, ou seule, en septembre, octobre, et novembre, la comédie eut 34 représentations (plus une visite chez Madame ²) en 1666; du vivant de l'auteur, elle n'en eut que 4 en 1667, 2 en 1668, 4 en 1669, 6 en 1670, 4 en 1671, 5 en 1672, et ne fut pas jouée à la cour. Ce n'a donc pas été un des grands succès de Molière.

Dès le 21 juin, Molière avait obtenu un privilège pour *Le Misanthrope, ou l'atrabilaire amoureux*. Il le céda à Jean Ribou. Et la première édition parut sous la date de 1667 (achevé d'imprimer du 26 décembre 1666), précédée d'une *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*. Brossette, à ce sujet ³, rapporte :

M. Despréaux.... m'a dit qu'elle était de M. de Visé, auteur du *Mercur galant*. M. de Visé ayant été à la représentation du *Misanthrope*, il retint, bien ou mal, cette pièce et la transcrivit avec le secours de quelques amis qui l'avaient aussi vu représenter. De Visé, sur sa copie, en obtint le privilège et la voulut faire imprimer sans la participation de Molière. Celui-ci le sut, et, plutôt que de lui faire un procès, il consentit que cette lettre, dont Molière n'était pas content, fût jointe à l'édition que Molière lui-même fit faire de son *Misanthrope*.

L'histoire, racontée avec d'autres détails (et d'évidentes erreurs ⁴ par Grimarest, est bien invraisemblable. D'abord, il n'existe aucune trace, dans les Registres de la Librairie, d'un privilège du *Misanthrope* obtenu par Visé et ultérieurement annulé. Ensuite, Visé était à ce moment-là dans les meilleurs termes avec Molière, qui venait de jouer (et reprit en août) sa *Mère coquette*. Si Molière n'était pas « content » de la *Lettre*, qu'est-ce qui le forçait à la laisser joindre à sa pièce et à lui donner ainsi l'autorité d'un commentaire approuvé par l'auteur? Enfin et surtout, la piraterie attribuée à Ribou, d'accord avec Visé, est précisément celle qu'avait tentée autrefois le même Ribou, d'accord avec Neufvillennaine ⁵. N'y a-t-il pas ici une confusion dans les souvenirs de Boileau?

1. Subligny, *Ibid.*; Robinet, *Lettre en vers à Madame*, 12 juin. — Plus tard, ce fut la pièce que Madame, mère du régent, aimait entre toutes (cf. *Lundis*, IX, 68).

2. Le 25 novembre. Non mentionnée par La Grange, mais attestée par Robinet (*Lettre* du 28 novembre).

3. *Correspondance entre Boileau et Brossette*, édition Laverdet, 514.

4. Molière aurait fait détruire l'édition où se trouvait cette *Lettre*; la *Lettre* n'aurait été réimprimée qu'après sa mort.

5. Voir *Débuts de Molière*, p. 80 et suiv.

Quoi qu'il en soit, l'attribution de la *Lettre à Visé* est universellement admise.

Mais les problèmes qui se posent ainsi *autour* du *Misanthrope* sont bien secondaires. Autrement grave, et plus difficile à résoudre, est celui que soulève l'interprétation même de la pièce. Quel en est le sens? Quelle en est la portée? Quel enseignement Molière a-t-il voulu y donner? Ou, si, par hasard, il ne s'est pas proposé d'y rien enseigner, du moins, quelle conception morale et sociale y a-t-il exprimée, quels sentiments y a-t-il, volontairement ou non, soit nettement traduits, soit laissés transparaitre?

A ce sujet, il a été écrit un tel nombre de volumes, d'essais ou d'articles, que l'énumération seule en remplirait des pages. Que serait-ce, s'il les fallait tous analyser et discuter un à un? En simplifiant, en négligeant bien des nuances, on peut cependant ramener les interprétations diverses des commentateurs et des critiques à trois principales. — Pour les uns (et je crois bien que c'est le plus grand nombre), Alceste est, aux yeux de Molière, non seulement le personnage sympathique, mais le modèle à admirer et à suivre. Intempérant peut-être, immodéré par moments, entraîné par son indignation à employer des termes excessifs, il n'en est pas moins la grandeur et la noblesse d'âme personnifiées, le type de la vertu opposée aux faiblesses, aux concessions, aux compromissions, de la plupart des humains. Philinte, c'est l'égoïsme, ou du moins la complaisance outrée, l'homme du monde opposé au parfait honnête homme, au grand homme de bien qu'est son tumultueux ami. — D'autres (et c'est sans doute la petite minorité) prennent l'exact contre-pied de cette thèse. Pour eux, aux yeux de Molière, c'est Philinte qui est le personnage raisonnable et le modèle à suivre. Personnellement honnête, toujours prêt à excuser et à réparer les fautes ou les erreurs d'autrui, équitable, modéré, conciliant, il symbolise la courtoisie et la tolérance, telles qu'on les doit pratiquer dans le monde. Alceste est un bourru, un atrabilaire, un homme dont le mauvais caractère et la fâcheuse humeur gâtent les qualités réelles et font rire à ses dépens : le type même de l'insociable. — Il ne reste plus qu'à prendre le moyen terme, et on n'y a pas manqué. Mais (paradoxe étrange) on a imaginé deux moyens termes; et, s'il y a une façon de s'en tenir au juste-milieu qui est « juste-milieu » elle-même, il y a aussi une façon

violente et outrancière. Il s'est donc trouvé des esprits modérés, qui n'ont pas voulu se jeter tout d'un côté et qui n'ont pas voulu admettre que Molière s'y soit jeté. « Tient-il pour Alceste, ou bien tient-il pour Philinte? » « Question oiseuse », pour ne pas dire : « question absurde! » En réalité, ni Alceste ni Philinte ne nous sont proposés par Molière comme modèles à suivre. Alceste est assurément une âme noble, grande, généreuse, mais à l'excès. Philinte est assurément un personnage conciliant et un esprit tolérant, mais à l'excès. La vraie sagesse consiste à assembler ce qu'ils ont l'un et l'autre de raisonnable, mais en évitant toute exagération, soit dans la sévérité, soit dans l'indulgence¹. A ces

1. Parmi ceux qui, avec des nuances, voient en Alceste un héros que Molière propose à notre admiration, je citerai seulement Goethe (« âme vraie et pure qui ... est restée naturelle...; elle entre en conflit avec la société »); Macaulay (« vertueux et noble esprit, qu'a douloureusement blessé le spectacle de la perfidie et de la malveillance déguisées sous les formes de la politesse »); Saint-Marc Girardin, qui pourtant ne l'étudie que comme jaloux; Paul Janet; Sarcely; Lintilhac, etc., etc. Au fond, la plupart de ceux qui forment le troisième groupe se rattachent secrètement à ce premier : admettant que Philinte et Alceste exagèrent également, ils ne laissent pas d'admirer le misanthrope bien plus que son partenaire. Ceux qui ont donné à cette thèse du « héros » la forme la plus outrée (et inadmissible) me paraissent être Gérard du Boulan (*L'Enigme d'Alceste* : « l'explosion de l'honnêteté publique indignée se personnifiant en un janséniste »); Rambert (*Corneille, Racine, et Molière*); Huszar (*Molière et l'Espagne*); M. Gache (édition classique). — Parmi ceux qui jugent Philinte le sage de la pièce, je ferai une place à part à Napoléon : « Le véritable Philinte de Molière, disait-il (Voir *Mémoires de Bausset*, II, 184) n'est pas sans doute, comme le misanthrope Alceste, un don Quichotte de vertu et de philanthropie (*faut-il lire misanthropie? ou Napoléon vise-t-il l'interprétation de Rousseau?*); il ne se croit pas obligé de rompre en visière aux gens pour des vers bons ou mauvais; il connaît assez les maladies incurables des hommes, pour savoir que la franchise, placée mal à propos, peut souvent faire beaucoup de mal en irritant gratuitement les passions; en un mot, c'est un homme raisonnable, honnête, de bonne compagnie, et incapable de la moindre action ou du moindre discours qui blesserait la morale ou la délicatesse. » Je citerai encore Schlegel; Geoffroy; Emile Augier (Voir *Tartuffe, Arnolphe, Alceste, personnages comiques*, dans *Moliériste*, VII, 100, et la réponse de Hillemacher (134), amusante par la stupéfaction dont elle témoigne); Taine (*Litt. anglaise*, III, 105); Paul de Saint-Victor; Edouard Thierry; Coquelin (*Molière et le Misanthrope*); Haraszi (*Revue d'histoire littéraire*, IV, 295); Jules Lemaître; Doumic (voir notamment *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1918), etc. C'est l'opinion soutenue dans les éditions classiques Pellissier et des Granges. — La thèse du juste-milieu est celle de la plupart des éditions classiques, notamment des éditions Lanson-Mornet et Bouilly; c'est celle de Chamfort (*Éloge de Molière*), d'Alembert et Marmontel (voir plus loin), Paul Mesnard, Despois, Janet, Hémon, Larroumet, Lafenestre, Fournel, Faguet, Rigal, Donnay, etc. — Scherer, lui, tient une place à part : il ne dissimule pas (*Études*, VIII : *Une hérésie littéraire*) que le *Misanthrope* est une pièce manquée, et le caractère d'Alceste ambigu et impossible : Molière a laissé gauchir son sujet entre ses mains et rendu burlesque un personnage qu'il avait d'abord

universitaires soucieux des nuances (car je crois bien que cette opinion est en général celle des universitaires), s'oppose un Louis Veuillot¹. Selon lui, ni Alceste ni Philinte ne nous montrent, même par instants, la bonne voie. Vertueux, mais d'une vertu païenne, Alceste ne saurait être le modèle à imiter après des siècles de christianisme, du moins tant qu'on ne l'aura pas mené à confesse; madré et corrupteur, Philinte serait un guide plus dangereux encore. La vraie sagesse consiste à fuir également les exemples de l'un et de l'autre, à rejeter également leurs principes opposés.

Nous voilà bien embarrassés. Et c'est bien pis à mesure qu'on entre dans le détail, qu'on interroge les commentateurs sur le caractère des deux personnages principaux, sur la nature et sur la portée de la pièce. Alceste², c'est Molière lui-même. Alceste, c'est M. de Montausier. Alceste, c'est un frondeur, un mécontent, qui gronde contre les mauvais choix du roi lui-même pour les emplois publics. Alceste, c'est un janséniste déchaîné contre le jésuitisme. Alceste, c'est un jacobin précurseur de la révolution française. Alceste, c'est un socialiste. Alceste, c'est un romantique, dont l'individualisme se heurte à la société. Alceste, c'est la vertu personnifiée. Alceste, c'est un insociable ridicule. Alceste c'est le poète... que sais-je encore? Philinte³, c'est Molière lui-même.

présenté comme noble et attachant. — Les acteurs n'ont pas été moins divisés que les critiques, et chacun a tiré le rôle à soi. Voir Mortier, *Dramaturgie de Paris*; et Dubech, *Revue universelle*, 15 avril 1922. Il est inutile de faire remarquer que le scénario imaginé par Mounet-Sully pour ennoblir le rôle (cf. Bidou, *Débats*, 6 mars 1916) est tout de fantaisie : où voit-on que Molière ait suggéré l'idée qu'Alceste vive dans ses terres et soit appelé à Paris par son procès?

1. Molière et Bourdaloue.

2. Alceste-Molière : tous les admirateurs d'Alceste, la plupart de ceux qui, ne l'approuvant pas sans réserves, le préfèrent à Philinte, ceux qui, comme Livet (et même Ferdinand Brunetière, voir *Époques du théâtre*, 120), voient dans le *Misanthrope* une suite du *Tartuffe*. Voir la polémique allemande au sujet du subjectivisme de Molière : Lanson, *Manuel bibliographique*, n° 5152. — Alceste-Montausier : Saint-Simon, Segrain, Taschereau, Donnay, etc. — Alceste frondeur : Michelet. — Alceste janséniste : Gérard du Boulan. — Alceste jacobin : Camille Desmoulins. — Alceste socialiste : Georges Renard. — Alceste, romantique en lutte contre la société : Goethe, les romantiques. — Alceste, personnification de la vertu : tous ses admirateurs — Alceste insociable : les admirateurs de Philinte. — Alceste, le poète : René Benjamin (*Conferencia*, 15 juin 1924).

3. Philinte-Molière : Taschereau, Lafenestre, Donnay, etc. En général on admet alors que Molière s'est aussi représenté dans Alceste, comme Musset s'est dépeint à la fois dans Cœlio et dans Octave. — Philinte-Chapelle ou Philinte-Dangeau : Aimé-Martin. — Philinte, personnification de l'égoïsme : Rousseau, Fabre d'Églantine, Vinet, Courteline. — Philinte, pince-sans-rire et misanthrope calmé : Faguet. — Philinte

Philinte, c'est Chapelle. Philinte, c'est Dangeau. Philinte, c'est la personnification de l'égoïsme et de la fourberie. Philinte, c'est un pince-sans-rire. Philinte, c'est un misanthrope ironique et calmé. Philinte, c'est un royaliste et un « feuillant ». Philinte, c'est un méprisable ennemi du socialisme. Philinte, c'est le sage.... Quant à la pièce elle-même, c'est une peinture satirique de la société contemporaine par un misanthrope et des médisants; c'est un simple tableau dramatique sans action, la peinture d'un caractère immuable; c'est l'analyse d'une évolution de caractère; c'est bien une pièce avec intrigue et action; c'est une ingénieuse réfutation des doctrines de La Rochefoucauld; c'est une poignante tragédie, où une grande âme soutient la lutte contre le monde et se voit finalement vaincue; c'est une pièce remplie d'amertume; c'est tout simplement une comédie amusante, qui met en relief le ridicule d'un atrabilaire.... Et, pour soutenir chacune de ces affirmations, chacun entasse les arguments, accumule à l'infini les nuances, les distinctions, les subtilités, les arguties. Ainsi les philosophes anciens, selon Montaigne et Pascal, opposent, non sans absurdités parfois, leurs 280 conceptions du souverain bien.

Il faut pourtant qu'on arrive à une solution. Sinon, on ne peut ni comprendre la pièce elle-même, ni définir la conception de la vie, la philosophie morale et sociale de Molière, ni se faire une idée nette de son génie et de son caractère. En présence d'un tel fouillis de contradictions, il n'y a qu'un moyen possible. Ecartons délibérément les tiers². Mettons-nous en face de la pièce, et n'écoutons que le seul Molière, attentifs aux indications qu'il nous donnera lui-même : après tout, il sait bien, lui, quelle est son intention véritable, et, comme il connaît son métier, il a dû s'arranger de

royaliste : Canille Desmoulins. — Philinte bourgeois : Georges Renard. — Philinte, personnification de la sagesse : tous les admirateurs du personnage.

1. Peinture satirique de la société : Visé, Rigal. — Tableau sans action : Faguet, avec mille autres. — Évolution d'un caractère : Le Bidois. — Pièce intriguée : Capus, Souday. — Réfutation de La Rochefoucauld : Chantavoine (*Revue des cours et conférences*, 1904, II, 84). — Tragédie : Gœthe : « Le sujet de *Timon*, comparé à celui-ci, paraît comique », Rambert, Lafenestre, Bidou (au moins pour le quatrième acte : *Débats*, 15 janvier 1923), etc. — Pièce amère : Rigal, Brunetière. — Comédie amusante : tous les admirateurs de Philinte, en particulier Coquelin, et même Taschereau, puisqu'il identifie pour une part Molière avec Philinte.

2. J'ai déjà sommairement esquissé cette étude dès 1905. Voir mes *Pages de critique*, etc., 14 et suiv. Voir aussi Gastinel, *Rev. Pédagogique*, 1912, I.

façon à nous la faire entendre. Identifions-nous donc, autant qu'il nous sera possible, avec l'habitué du Palais-Royal qui, le 4 juin 1666, a payé ses quinze sous (ou ses trente sous, si l'on a joué « à l'extraordinaire »), pour avoir sa place au parterre et voir la comédie nouvelle.

Qu'attend-il, ce spectateur idéal? Assurément, une pièce qui le fasse rire. Il ne prévoit pas une pièce romanesque comme la *Princesse d'Élide* : il sait bien que Molière n'écrit des comédies de ce genre que s'il les destine aux fêtes de la cour. Il ne prévoit pas non plus une pièce à demi sérieuse comme *Dom Garcie* : il sait bien que Molière, instruit par son échec, ne s'est pas obstiné à renouveler de tels essais. En tout cas, une chose est pour lui certaine, c'est que, s'il y a dans le *Misanthrope*, comme tout permet de le supposer, un personnage qui fasse rire, ce rôle-là sera tenu par Molière : toujours, en effet, c'est lui qui a joué dans ses pièces les personnages comiques, ridicules, ou grotesques.

Le rideau se lève. Deux personnages paraissent. L'un d'eux, *et c'est celui que représente Molière*, « avant même d'ouvrir la bouche », « par son action [son jeu] fait connaître à tout le monde que c'est lui ¹ » le misanthrope. L'autre est calme, un peu étonné ou ironique. Il se peut que celui-ci soit déplaisant, voire odieux ou méprisable, nous le saurons plus tard; ridicule, il ne l'est certainement pas. L'autre a chance de l'être ², pour peu que ses mines boudeuses ou colères ne nous paraissent point justifiées.

Et justement ses *premières* paroles nous font au moins sourire.

1. Visé. — Voir comment Boileau imitait Molière disant : « Je ne croyais pas être si plaisant que je suis ». « Molière, dit Brossette, en récitant cela, l'accompagnait d'un rire amer, si piquant que M. Despréaux en faisant de même nous a fort réjouis. Il dit en même temps que le théâtre demandait de ces *grands traits outrés*, aussi bien dans la voix, dans la déclamation, que dans le geste » (éd. Laverdet, p. 522.)

2. Faut-il croire que ses rubans *verts* le signalent, à eux seuls, comme un personnage comique ou à tout le moins singulier? (cf. Chantavoine, *Revue des Cours*, 1904, II, 84; Brisson, *Temps*, 14 août 1916, etc.) De fait, les personnages grotesques de Molière, M. Jourdain, M. de Pourceaugnac, Sosie, Argan, etc. ont d'ordinaire du vert dans leur costume; un poème satirique de 1605, l'*Archi-sot*, signale le vert comme propre aux bouffons et aux fous; dans le *Berger extravagant*, la couleur verte est vivement attaquée. Mais Molière semble avoir aimé le vert; il l'a adopté dans son intérieur; Madeleine et Armande ont nombre de vêtements verts; le *Satyrique de la cour* (1624) dit le vert nécessaire à la toilette; le vert était une des couleurs à la mode (Voir Livet, édition, p. 158 et suiv.). Je ne crois donc pas que l'« homme aux rubans verts » prête au comique par le choix de cette couleur.

« Moi, je veux me fâcher et ne veux point entendre » est évidemment déraisonnable. Et quel est donc le crime qui excite à ce point sa bile? Philinte, devant lui, a prodigué des témoignages d'amitié à un homme qu'il connaissait à peine et qu'il avoue lui être indifférent. Admettons pour un instant qu'Alceste n'exagère point les démonstrations de Philinte; admettons aussi que les « caresses » et « embrassements » ainsi décrits produisent sur un spectateur du XVII^e siècle la même impression qu'ils nous produisent. Reste que l'indignation d'Alceste est singulièrement disproportionnée. « Chose indigne, lâche, infâme », « trahir son âme », action inexcusable, qui doit scandaliser tout homme d'honneur, « cœur corrompu » : en vérité, voilà des termes qu'on emploierait pour le baiser de Judas. Dénoncer une amitié, pour des torts de ce genre, est assurément excessif. Et, quand Alceste invite le coupable à « mourir de pure honte », se dit prêt, s'il en avait fait autant, à « se pendre » sur l'heure, il y a bien là quelque puérilité. Mais il est évident qu'il exagère : l'outrance de ses expressions leur enlève beaucoup de leur valeur, et nous le sentons tellement en colère que nous devinons qu'il ne dépeint point, mais caricature, l'attitude de son ami. Et il est évident aussi que les « tendresses » en question ne surprennent point un spectateur du XVII^e siècle, comme elles nous peuvent surprendre. « Caresses », « serments », « embrassements », sont à cette époque l'équivalent de nos poignées de mains et de nos assurances courtoises, pas davantage¹. Vous vous promenez sur les boulevards avec un ami parisien. Tout à coup, sort de la foule un quidam, qui se précipite vers vous, vous prend les mains, les serre, les secoue, dit combien il est heureux de vous rencontrer, espère vous revoir bientôt et renouer la vieille camaraderie. Mon Dieu! vous ne lui demandez pas froidement : « Veuillez, monsieur, me rappeler votre nom »; vous ne voulez, ni le blesser, ni peut-être le peiner : vous lui répondez sur le même ton. Et, quand il vous a quitté,

1. Objectera-t-on, avec M. Donnay (204), l'*Impromptu de Versailles*? A la scène III, Molière annonce que ces civilités, embrassades et protestations, seront, un jour ou l'autre, l'objet de sa raillerie. — Mais, précisément, il les raillera. Alceste, lui, s'en indigne violemment. Et c'est tout autre chose. D'ailleurs les railleries sur ces embrassades étaient un lieu commun; voir les citations de Montaigne, H. Étienne, Barclay, Courlin, données par Livet dans son édition du *Misanthrope*, 118 et 121; La Bruyère les a raillées aussi (Theognis).

si votre ami vous demande : Qui est-ce? vous lui dites : C'est un certain Durand... non... Dupont. Je l'ai connu autrefois; je ne sais plus si c'est au lycée ou au régiment.... C'était un gentil garçon. Mais il y a longtemps que je l'avais perdu de vue. — Vous faites là exactement ce qu'a fait Philinte. Et si votre ami, alors, fronçait le sourcil et élevait la voix, vous accusait d'avoir le cœur corrompu ou de trahir votre âme, vous annonçait que tout est fini entre vous et lui..., je laisse à penser votre étonnement et votre éclat de rire. Vous le trouveriez ridicule; Alceste l'est.

Mais Philinte discute. Il explique qu'il faut bien, dans la vie, répondre aux amabilités des gens que l'on rencontre, se conformer aux usages, et rendre les politesses que l'on reçoit. C'est la raison même. Alceste ne veut rien entendre : il refuse de pactiser avec les « vices du temps »; ces « semblants d'amitié » lui paraissent un « commerce honteux »; et il exige qu'« en toute rencontre » le « fond de notre cœur dans nos discours se montre; pour lui, il fait peu de cas d'une « estime ainsi prostituée »; il « veut » qu'on le « distingue. » Le sage Philinte retient l'épigramme que mériterait peut-être la haute idée qu'Alceste semble avoir de lui-même. Il objecte fort sensément qu'on ne peut pas, dans le monde, jeter leurs vérités au nez des gens, dire tout net à une vieille coquette qu'elle a tort de se farder, à un vantard qu'il lasse ses auditeurs. Rageusement (« Ouil... Sans doute!... Fort bien!... »), Alceste affirme qu'on le doit et que, pour lui, il le ferait ¹. Nous n'en croyons rien; c'est trop visiblement absurde, et c'est ridicule.

Mais Alceste est lancé. Il peste contre la méchanceté des hommes, et proteste qu'il va « rompre en visière à tout le genre humain ». Philinte lui fait remarquer en souriant qu'ils ont l'air de jouer là une scène de l'*École des maris* : Alceste s'oppose aux mœurs du temps comme Sganarelle; lui, Philinte, s'y accommode comme Ariste. C'est insinuer qu'Alceste est ridicule comme Sganarelle. Il l'entend bien ainsi, et riposte avec brutalité : « Laissons-là vos comparaisons fades ». Alors, Philinte le prend malicieusement au mot et, puisque « la franchise a pour lui tant d'appas », lui

1. Le caractère impulsif d'Alceste, la façon dont la contradiction le pousse à l'absurde, etc., ont été bien mis en lumière par M. Bidou (*Débats*, 6 mars 1922) Mais, pour M. Bidou, c'est là le *seul* trait comique du personnage.

dit ses vérités : sa maladie de pester contre les mœurs contemporaines « donne la comédie » et fait rire de lui. « Tant mieux ! s'écrie Alceste, c'est ce que je demande ! » — Mais cette explosion de joie nous laisse sceptiques. Qui a le beau rôle ici ? c'est incontestablement Philinte ; et Alceste est d'autant plus ridicule que, lui appliquant ses principes, c'est de ses propres verges que Philinte se sert pour le fouetter.

Alceste alors débite sa grande profession de foi misanthropique. Mais il en amoindrit singulièrement la portée, quand il laisse voir, — maladroitement, — quels motifs trop particuliers expliquent, ou du moins renforcent, sa haine du genre humain¹. Il a un procès ; son adversaire est, à ses yeux, un « scélérat », un « traître », un « pied-plat » ; et voilà que le monde reste neutre dans cette querelle : on continue à faire bon accueil à la partie d'Alceste ! Il y a bien là quelque naïveté : il y a le ridicule du plaideur qui voudrait que l'univers entier s'intéressât à son procès. Et notre spectateur ne peut point ne pas remarquer que Philinte laisse déblatérer Alceste sans confirmer son jugement. Il ne lui dit pas : Oui, vous avez raison ; votre adversaire est un malhonnête homme². Il l'invite au contraire à plus de modération : « Contre votre partie éclatez

1. Je ne comprends pas pourquoi Faguet (*Propos de théâtre*, III) insiste tant sur le fait qu'Alceste déclare sa misanthropie *avant* de parler de son procès et non *après*. Avant ou après, peu importe, du moment qu'il y a un lien visible établi par Molière entre cette explosion de misanthropie et la colère qu'éprouve Alceste de voir le monde faire bonne mine à sa « partie » : « De cette complaisance on voit l'injuste excès, etc. »

2. Plus tard, il est vrai, au cinquième acte, il admettra, sur la foi d'Alceste, la « malice » et les « faux rapports » de cet adversaire. Quand Alceste allègue des faits précis, il sait donc bien lui donner raison. Son silence au premier acte n'en devient que plus significatif. Je ne sais pas pourquoi les critiques, et Rigal surtout, sont beaucoup plus hardis que Philinte à proclamer le bon droit d'Alceste et à déclarer son procès « imperdable ». Depuis quand se prononce-t-on sur un litige d'après les déclarations d'une seule des deux parties ? Et la colère certaine, les exagérations certaines d'Alceste, la violence de ses injures, la réserve de son ami, affaiblissent singulièrement la valeur de ses affirmations. Si d'ailleurs l'adversaire d'Alceste a fini par lancer contre lui des accusations capables de lui nuire, ils sont à deux de jeu ; et c'est Alceste qui a commencé : « franc scélérat », « traître », « pied-plat », « sales emplois », etc., ce sont des injures et même des diffamations caractérisées. Grimarest a prétendu qu'au moment du *Tartuffe* on avait fait circuler, en l'attribuant à Molière, un « livre terrible ». Pas trace de ce fait ; mais Grimarest l'a tiré par induction du *Misanthrope*, en identifiant Alceste et Molière. Louis Moland, lui, veut que la réponse de Philinte : « Enfin il est constant, etc. » fasse allusion à la dénonciation de Montfleury ; mais il s'agit d'un livre attribué à Alceste, non à l'ennemi d'Alceste.

un peu moins » ; pour lui, il s'abstient de toute appréciation et se jette dans les maximes générales. Il faut, dans la société, une « vertu traitable » ; il ne faut pas outrer « la sagesse », il faut fuir « toute extrémité », « être sage avec sobriété ». Tous conseils excellents, tous préceptes qui ont toujours été professés par Molière ; maximes où l'auditeur, reconnaissant sa morale constante, reconnaît par là même que l'auteur prend parti contre Alceste, qu'il juge ridicule sa folie « de vouloir se mêler de corriger le monde ».

Le misanthrope s'emporte. Philinte le calme de son mieux ; il lui concède que la nature humaine est emplie de défauts, l'invite à s'y résigner. Puis, bien vite, il lui donne d'utiles avis. Au lieu de tempêter contre son adversaire, qu'il s'occupe donc activement de son procès : qu'il aille solliciter les juges. Alceste pousse les hauts cris. Il a pour lui la justice ; il ne fera donc aucune démarche, se fiant à la raison, à son bon droit, à l'équité ; s'il perd son procès, il aura le plaisir de le perdre ; il verra si les hommes sont assez « méchants, scélérats et pervers. — Pour lui faire injustice aux yeux de l'univers ! » — Mais qui lui dit, d'abord, que l'univers s'intéresse et même doive s'intéresser à ses affaires ? Ce prétendu sage, ici, est bien orgueilleux ; et il est aussi ridicule qu'un plaideur quelconque entiché de son « bon droit » : il parle comme parleront Chicaneau et la comtesse de Pimbèche. Et puis, que faut-il penser de sa conduite ? La Bruyère, plus tard, l'a formellement approuvée : « Celui qui sollicite son juge ne lui fait pas honneur ; car, ou il se défie de ses lumières et même de sa probité, ou il cherche à le prévenir, ou il lui demande une injustice. » Et Rousseau a renchéri : comment Philinte ose-t-il proposer à Alceste de chercher à « corrompre » ses juges ; « car enfin, quelque tour qu'on donne à la chose, ou celui qui sollicite un juge l'exhorte à remplir son devoir, et alors il lui fait une insulte, ou il lui propose une acception de personnes, et alors il veut le séduire, puisque toute acception de personnes, est un crime dans un juge, qui doit connaître l'affaire et non les parties, et ne voir que l'ordre et la loi ». Pour nous, qui n'avons ni l'habitude ni le droit de « solliciter » les juges, Alceste, La Bruyère et Rousseau paraissent avoir raison. Mais en était-il de même pour le spectateur du xvii^e siècle ? Assurément non. Il était licite alors de « solliciter » les juges ; et c'était

l'usage; et cet usage était universellement suivi¹. Puisqu'il était suivi, s'y soustraire était déraisonnable. Car enfin, le dilemme de La Bruyère et de Rousseau n'est pas si concluant qu'ils se l'imaginent. Il pêche par « énumération incomplète ». On peut aller trouver le juge pour le renseigner : puisqu'il a reçu une des deux parties, qui lui a exposé à sa façon et les faits et les arguments, il est bon qu'il reçoive l'autre, qui les lui exposera à sa façon; ainsi informé, il pourra rendre justice en pleine connaissance de cause. Philinte n'invite donc pas Alceste à commettre une mauvaise action; il l'invite à user des moyens, légitimes alors, de faire connaître et, en le faisant connaître, triompher le bon droit. En refusant de faire des démarches utiles, autorisées par les règlements, imposées par l'usage, Alceste est aussi ridicule qu'un plaideur de nos jours qui dirait : Ma requête expose clairement mon cas; la raison, le bon droit, l'équité sont pour moi; je ne constituerai point d'avocat; ma cause se suffit à elle-même. — Il perdrait son procès, et ce serait bien fait; et, si nous l'entendions crier comme Alceste : Je voudrais, pour la beauté du fait, l'avoir perdu, nous ririons de lui, comme le spectateur du xvii^e siècle riait d'Alceste.

Philinte renonce à parler du procès. Mais il objecte alors à Alceste l'étrange contradiction où tombe cet ami. Quand il pourrait épouser la sincère Eliante, la prude Arsinoé, deux femmes qui semblent si bien faites pour lui, voilà-t-il pas qu'il recherche Célimène, une coquette, une médisante, la personnification même de ces mœurs d'à présent qu'il blâme si fort. Alceste n'en disconvient pas. Assez piteusement, il avoue qu'en cela il ne suit guère la raison; assez naïvement, il se flatte de purger l'âme de Célimène de ces vices

1. Toute l'histoire du xvii^e siècle l'atteste. — Je lis dans une *Vie de Pauquet*, publiée par P. Paris à la suite des *Historiettes de Tallemant des Réaux* : « Ce qui était de singulier, c'est que, nonobstant la fureur avec laquelle il se portait à entreprendre ces procès, quand il était temps de les faire juger, il les négligeait et ne voulait pas prendre la peine de voir un juge, pour l'instruire plus particulièrement du droit qu'il prétendait être dans sa cause.... » Il est visible que le biographe voit là le comble de la déraison. — On remarquera aussi qu'il justifie, comme tout son temps, ces « sollicitations » par le désir, non de gagner, séduire ou tromper le juge, mais de « l'instruire. » Un juriste de profession, M. de Gaumont, conseiller au parlement, expliquait à son ami et élève Fleury, l'historien du droit français, que les « sollicitations » étaient utiles et nécessaires, vu l'usage de juger sur pièces écrites : le juge, disait-il, s'instruit mieux de la vérité en faisant causer les parties; moins artificieuses que les avocats, elles disent ou laissent paraître la vérité (Voir les notes de *L'Institution au droit français*).

du temps. Et l'incrédulité de Philinte souligne tout ce qu'il y a de candeur dans une telle illusion. Ici encore, cet amour, visiblement mal placé, ne peut pas ne point jeter quelque ridicule sur Alceste.

Mais voici Oronte. La bouche en cœur, il accable Alceste de ces protestations qui déplaisent si fort au misanthrope. Et, quoique le misanthrope n'y soit pour rien, ce contraste même nous fait sourire. D'ailleurs sa surprise, sa gaucherie un peu maussade, sa façon solennelle, — je dirais presque prudhommesque, — de répondre à ces offres d'amitié sont en elles-mêmes amusantes, à ses dépens. Et Oronte lui soumet son sonnet. L'embarras de notre homme est grand; et il est ridicule; car, pour décliner l'honneur qu'on lui veut faire, Alceste use de l'argument le plus maladroit. Dire : « J'ai le défaut d'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut », c'est précisément le moyen de pousser l'amateur à insister : il faut être Alceste pour ne point le sentir. Oronte alors commence sa lecture; et l'impatience d'Alceste à toutes les précautions préliminaires du lecteur, sa mauvaise humeur qui fuse malgré lui dans ses *a parte*, soulignent plaisamment ce que sa situation peut avoir de faux. Mais enfin, il faut bien qu'il se prononce. Il n'est pas un homme du métier, critique ou professeur, tenu à une sorte de sincérité professionnelle¹; il n'est pas consulté par un ami qui a droit d'exiger de lui la vérité entière; il est sollicité par un homme du monde, visiblement désireux de compliments, et à qui, selon l'usage des salons, il peut dire des banalités flatteuses. Quelle attitude va-t-il prendre? Complimenteur, il dément les principes austères qu'il vient d'énoncer, et par là il est ridicule. Sincère, il manque aux conventions mondaines, et par là il est ridicule. Comment éviter l'un ou l'autre danger? Il ne les évite ni l'un ni l'autre : il tombe dans les deux, et il est doublement ridicule. Il l'est par les vains efforts qu'il fait, contrairement à ses déclarations, pour farder la vérité, par son apologue naïf, par ses transparents : « Je ne dis pas cela. » Et il l'est par l'impossibilité où il se trouve de ne pas éclater à la fin, par la brutalité de ses critiques, par l'étrange choix du modèle qu'il propose à Oronte,

1. Voir Faguet, *Débats*, 30 janvier 1905; et la lettre à Louise Colet, où Sainte-Beuve refuse, comme critique, à une femme de lettres, les compliments et les louanges qu'il est tout prêt à accorder, comme homme du monde, à une femme du monde (Mestral-Combremont, *La belle Madame Colet*, 168).

comme s'il y avait une commune mesure entre un madrigal mondain et une chanson populaire¹; il l'est enfin par l'âpreté avec laquelle il soutient son avis quand l'autre s'en offusque. Lui voilà une fâcheuse affaire sur les bras. C'est à Philinte qu'il s'en prend. Et lui, qui était venu expressément pour avoir avec Célimène une explication décisive, plus échauffé, plus emporté, plus exaspéré que jamais, il fuit son ami; il s'en va, ayant, depuis son entrée, *toujours* fait rire à ses dépens.

Rien de plus clair que cette admirable exposition. Hargneux, maussade, brutal, entêté, assez entiché de sa propre importance, exagéré dans ses propos, outré dans ses théories absolues, sans nuances, intrépidement poussées jusqu'à l'absurde, révolté contre les usages reçus et les obligations sociales, également gêné par eux, soit qu'il y cède et tâche maladroitement à farder sa pensée, soit qu'il les rejette avec éclat, empêtré dans un amour qu'il reconnaît lui-même déraisonnable, Alceste s'annonce comme un personnage risible. Et, si Molière voulait lui faire jouer un autre rôle, il aurait lui-même jeté les spectateurs sur une fausse voie. Rien n'expliquerait la précaution significative qu'il a prise, quand il a rappelé lui-même l'*École des Maris*, précisé que l'homme au « chagrin sauvage », aux « noirs accès », professe les mêmes doctrines insociables que le comique Sganarelle. Aussi bien son Alceste ne se démentira-t-il point².

1. La remarque est de M. des Granges, et elle est fort juste. — M. Beaunier (cf. Dubeck, *Revue universelle*, 15 avril 1922) fait remarquer qu'ici Alceste exprime le jugement de Molière lui-même, que par conséquent Molière l'approuve. — Je ne suis pas sûr que Molière ait toujours été si exempt de préciosité (Voir Bauman, *Molière auteur précieux*). Mais, à supposer qu'il donne pleinement raison à Alceste *pour le fond* (et après tout, c'est le plus vraisemblable : cf. Counson, *La critique d'Alceste*, dans *Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1911), il est certain que, *dans la forme*, il lui donne tort : ce n'est pas ainsi qu'alors un homme du monde, consulté par un homme du monde amateur, le critiquait brutalement. J'en ai un garant dont on ne contestera pas l'autorité, ... M. de Montausier en personne. Il écrivait à Fléchier qu'il avait bien reçu les vers de son ami Halley, que ces vers étaient détestables, qu'il en avait cependant félicité l'auteur : « Je ne manque jamais à ces sortes d'honnêtetés, *qui sont un devoir indispensable à ceux qui n'ont pas sucé la barbarie avec le lait...* Il y aurait plus de mal à être sincère en cette occasion que de ne l'être pas. » (Cf. *Moliériste*, V. 267). On croira difficilement Molière plus ami de la sincérité à tout prix que ne l'était Montausier.

2. J'ai insisté sur cette exposition, parce qu'évidemment c'est là que Molière a « posé » son caractère. Je ne comprends pas comment Faguet (*En lisant*, 145 et suiv.) ; voir aussi *Rousseau contre Molière*, notamment p. 49) peut dire qu'Alceste est « à peine un peu et de temps en temps ridicule. »

Au commencement de l'acte II, il reparait. Il a rencontré Célimène et lui a donné la main pour la ramener chez elle. Nous allons assister sans doute à des propos d'amour? Étranges propos d'amour! Il la querelle; il la sermonne; il la menace de rompre avec elle; il lui reproche d'être entourée de galants; il exige qu'elle perde avec constance un procès, plutôt que d'accueillir Clitandre, qui peut le lui faire gagner; quand elle lui dit qu'elle l'aime, il lui demande brutalement si elle n'en dit pas autant aux autres. Voilà une galanterie d'une espèce insolite. Et, comme s'il tenait à se rendre expressément ridicule, il proteste bien haut qu'il voudrait rattraper son cœur, que c'est « pour ses péchés » qu'il aime ainsi sa maîtresse. On voit le double sens que prend, à son insu, sa phrase : « Personne n'a, Madame, aimé comme je fais », et le sourire qu'elle fait naître chez les spectateurs, habitués aux respects, au langage caressant des amoureux ordinaires.

Des visites surviennent. Alceste essaye d'obtenir que Célimène ne les reçoive point : il voudrait lui parler longuement tête à tête. C'est précisément ce qu'elle désire éviter; et, malgré lui, elle reçoit Acaste, puis Clitandre. Alors, boudeur, il veut partir. Célimène le retient; il s'obstine; de guerre lasse, elle lui dit « Hé bien! allez, sortez, il vous est tout loisible. » — Et il reste. Et le spectateur rit de lui : de la façon dont Célimène déjoue ses plans, de sa mauvaise humeur, de son obstination, de son esprit contrariant et de ses contradictions.

Mais Alceste ne démord point de son idée. S'il est resté, c'est pour sommer Célimène, là, sur l'heure, devant tous, « d'expliquer son âme », ou pour les autres, ou pour lui. Exigence absurde, et qui montre bien qu'il a « perdu le sens »; depuis quand ces affaires de cœur se traitent-elles ainsi? Célimène a grand peine à lui imposer silence. Il se tient là, sombre et dépité, surveillant la conversation sans y prendre part, silhouette menaçante pour la jeune veuve, amusante pour le spectateur.

Cette conversation, — naturellement, — roule sur le prochain. Chacun semble s'ingénier à présenter tour à tour quelque nouvelle victime à Célimène : elle drape avec verve les amis et les amies qu'on lui nomme successivement. Et, tout à coup, Alceste sort violemment de son silence. Tout à coup, il éclate et apostrophe sans courtoisie les assistants. Il leur reproche de dauber des per-

sonnes auxquelles ils prodigueraient, si elles étaient là, des témoignages d'amitié; il leur reproche surtout d'exciter l'humeur satirique de Célimène; il déplore tragiquement la funeste influence des flatteurs. Étrange sortie, et ridicule. D'autant plus ridicule que les médisances de Célimène sont au fond inoffensives : elle n'a mis en relief que des défauts tout extérieurs, et ses malices n'ont rien d'atroce ou de venimeux. Est-ce ainsi que l'on se comporte dans la « chambre bleue », ou dans les « ruelles » ? Est-ce ainsi même qu'on se comporte, de nos jours, dans le monde ? Représentons-nous un salon moderne et les médisances, bien pires, qui s'y débitent; et représentons-nous le succès qu'obtiendrait le Huron qui se lèverait alors et déclamerait le sermon d'Alceste. Ce serait un succès de rire.

Aussi bien Alceste est-il immédiatement puni. Comme tout à l'heure Philinte, Célimène s'amuse à mettre en pratique, aux dépens du misanthrope, les principes qu'il énonce avec tant de fracas. Devant lui, elle ajoute à sa galerie le portrait d'Alceste, « esprit contrariant »; et ce n'est pas le moins bien venu. Qu'Alceste soit alors ridicule aux yeux des assistants, il en convient lui-même : « Les rieurs sont pour vous, Madame ! »

Comme toujours, il s'obstine. Une fois de plus, il explique que, pour lui, le véritable amour consiste à ne point pardonner, que dis-je ? à proclamer bien haut les vices de l'objet aimé. Célimène parodie malignement cette thèse : le parfait amour consiste « à bien injurier les personnes qu'on aime ». Plus doucement, la sincère Éliante lui oppose les naturelles illusions des amoureux. On pense bien qu'il n'est pas convaincu. Et le voilà qui recommencerait encore, si Célimène ne lui coupait la parole, le rendant une fois de plus ridicule : elle le traite en « raseur », ou en « gaffeur », comme nous dirions en argot moderne.

Mais elle invite Acaste et Clitandre à rester. Aussitôt, avec une brutalité vraiment peu digne d'un homme bien élevé, Alceste avertit les visiteurs qu'il restera là aussi longtemps qu'eux; et, quand Célimène, pour adoucir les choses, feint de croire à une plaisanterie, il la défie tout haut de le mettre à la porte. Voilà une façon de se conduire dans le monde qui viole tous les usages, toutes les bienséances; et ce sont là de ridicules incartades.

On dirait que le sort même se met contre Alceste. Au moment

précis où il déclare qu'il ne sortira point, un garde le vient sommer de la part des maréchaux. Contre-temps qui le ridiculise; d'autant plus qu'alors il répète, il aggrave avec un entêtement rageur sa condamnation des vers d'Oronte. Cette fois encore, on rit de lui ouvertement. Et, comme s'il tenait à justifier les rieurs, il s'écrie : « Par la sangbleu ! Messieurs, j'en croyais pas être — Si plaisant que je suis. » Sa seconde sortie est aussi comique, ou plus peut-être, que ne l'était la première.

Au troisième acte, il ne reparait qu'un instant, accouru chez Célimène au moment même où elle vient de congédier Arsinoé. Il voulait enfin obtenir cet entretien décisif qu'il désire depuis le début de la pièce; et, — nouvelle déception, nouveau contre-temps, — on lui met la prude sur les bras ! Il reçoit de façon maussade ses avances; il est tout dépit d'apprendre d'elle que Célimène « trahit sa flamme »; et cet homme, qui fait profession d'aimer avant tout la vérité, ne peut dissimuler que, comme à tous les autres hommes, la vérité parfois lui est pénible.

Avant qu'il ne reparaisse au quatrième acte, Philinte et Éliante parlent de lui. Avec sympathie. Mais cette sympathie ne les empêche, ni de rire de la scène burlesque qu'il a jouée devant les maréchaux, ni de reconnaître qu'en « ses façons d'agir il est fort singulier. » Et le voici qui arrive, tempêtant, désespéré, plus brutal que jamais envers le fidèle Philinte : il offre son cœur à Éliante, sans même entrevoir que l'offrir de la sorte est presque une offense. A la vue de Célimène, il redouble de fureur ? il entasse les injures; il lui présente les preuves incontestables de son infidélité; il la somme de se justifier, si elle le peut. Dès qu'elle se voit acculée, c'est elle qui, par un trait d'audace, se fâche et se déclare offensée. Elle refuse de se défendre, elle proclame bien haut que la lettre qu'on lui montre est adressée à Oronte, qu'elle admire Oronte, qu'elle estime Oronte, qu'elle l'aime, et qu'elle sera ravie, si Alceste renonce à elle. Alors, — prodigieux retour du cœur et prodigieuse faiblesse de l'amour, — c'est Alceste maintenant qui s'humilie, qui implore, qui supplie sa maîtresse d'établir son innocence. Peu s'en faut que, comme ce personnage de vaudeville, il ne s'écrie : « Mais ments-moi donc au moins ! » Bien plus, quelques paroles tendres suffisent à le reconquérir; il oublie cette lettre cruelle, il n'en croit plus le témoignage de ses propres yeux, et il se renchaîne. Y eut-il jamais homme mieux

séduit et, dans sa douleur même, plus ridiculement dupé par une habile comédienne?

Là-dessus, et pour que nous ne nous attendrissions pas trop sur son sort, arrive une scène de farce. Au moment où il échange des douceurs, — des douceurs à sa manière, grondeuses encore, — avec la coquette, M. Dubois, en équipage de courrier, sanglé, botté, l'air effaré, apporte une nouvelle fâcheuse. Pendant que son maître trépigne d'impatience et de colère, il se répand en vagues propos; il entasse des détails oiseux; il annonce une lettre explicative; il la cherche longuement; il s'aperçoit qu'il l'a oubliée. Et, malgré lui, Alceste est obligé de courir chez lui démêler cet embarras; sa troisième sortie n'est pas seulement comique, elle est bouffonne; — et l'on rit de sa déception, de son impatience, de sa fureur.

C'était bien en effet une fâcheuse nouvelle : son procès est perdu. On l'apprend au cinquième acte. Alors, comme tous les plaideurs, Alceste proteste; alors, comme il l'annonçait d'avance, il savoure avec une âcre joie le plaisir de pester contre la nature humaine; alors encore, il répond par des brutalités aux sages conseils et aux consolations de Philinte; alors enfin, humoriste involontaire, il se caricature lui-même, attendant Célimène « dans ce petit coin sombre, avec son noir chagrin. » Quand elle arrive avec Oronte, Alceste, pour une fois d'accord avec son ennemi, la somme de se prononcer enfin. Elle hésite. Elle demande à Éliante de venir à son aide; mais Éliante s'unit aux deux prétendants. Célimène va être forcée de choisir, quand surviennent Acaste et Clitandre, apportant les preuves de sa fourberie. Alceste assiste en silence à cette scène cruelle. Et alors, généreusement, mais candidement, il propose à Célimène de s'enfuir avec lui au désert. Le désert à Célimène ! quel aveuglement étrange ! et, si nous ne sentions ici la profondeur de son amour sincère, comme nous ririons d'une illusion si persistante ! Jusque dans les émotions de sa déception finale, il subsiste encore un élément de ridicule.

Ainsi, d'un bout à l'autre, le misanthrope, amoureux, plaideur, homme du monde, est ridicule par ses actions et par ses déconvenues, par sa violence et par ses soumissions, par sa franchise et par ses réticences, par son obstination et par ses concessions, par sa jalousie et par sa crédulité, par ses paroles et par son silence,

par ses théories, par ses exagérations, par son orgueil, par ses maladresses, par son aveuglement, par les situations où il se trouve, par les contre-temps qu'il subit, par les effarements mêmes de son laquais. D'un bout à l'autre, apparaît, ou comique, ou du moins impraticable, l'excessive roideur de ses principes moraux. Il est impossible que Molière l'ait présenté sous ce jour, s'il le voulait proposer en modèle.

Mais, dira-t-on, ce misanthrope est touchant par la sincérité, par l'ardeur de son amour. — Qui le nie? Mais nous savons bien que Molière ne craint pas de mêler des passages émus aux passages comiques. La prière de Marianne est touchante, et ni *Tartuffe*, pour cela, n'est une tragédie, ni Marianne elle-même un personnage tragique. Et nous savons bien surtout qu'il se pique de dépeindre les caractères dans leur complexité naturelle. Il l'a dit lui-même à propos d'Arnolphe : il n'est pas inconciliable qu'un homme soit estimable à certains égards et ridicule à d'autres; cet Arnolphe précisément, qu'il a dépeint tyrannique, odieux et dupé, qu'il a châtié par le rire, il n'a pas hésité à nous le montrer, à l'occasion spirituel, libéral, amoureux sincère et douloureux. Il en va de même pour Alceste : profondément épris, profondément jaloux, déçu et torturé, il n'en fait pas moins rire. Il y a quelque chose d'âcre dans le rire de Molière, précisément parce que les personnages de Molière ne sont point des fantoches, qu'ils sont des êtres tirés de la vie réelle, et que, dans la vie réelle, les passions n'ont point cette espèce d'innocence qu'elles ont dans les vaudevilles.

Mais, dira-t-on encore, ce misanthrope est visiblement l'honnête homme et l'homme sympathique de la pièce. Il est clair que chacun l'y estime et la plupart l'aiment. Tout le monde, et même Oronte, avant que son amour-propre ne soit irrité, s'associerait de grand cœur au jugement ¹ d'Éliante :

Dans ses façons d'agir il est fort singulier;
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier.
Et la sincérité dont son âme se pique
A quelque chose en soi de noble et d'héroïque.
C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui,
Et je la voudrais voir partout comme chez lui.

1. Mais ce jugement, quoi qu'en dise Faguet (*En lisant*, 146), n'est nullement « lyrique. » Éliante se borne à reconnaître que, si tous appliquaient les principes nobles et même héroïques d'Alceste, le monde serait parfait.

— Qu'il soit le *seul* honnête et sympathique, je le nie; mais c'est une question que nous aurons à examiner plus loin. En tout cas, il est incontestable qu'Alceste est honnête et sympathique. Sans chicaner là-dessus, je ferai cependant quelques remarques; car enfin, quand on l'appelle emphatiquement un grand homme de bien, une grande âme, quand on se prosterne devant lui comme devant une espèce de saint laïque, on oublie les réserves formellement indiquées par Molière lui-même. Alceste est exagéré; Alceste est maladroit; Alceste est impoli jusqu'à la brutalité; Alceste est entêté; Alceste est emporté; Alceste est vindicatif ¹; Alceste est orgueilleux. Et, en admettant que ni l'exagération ni la maladresse ni la brutalité ne soient proprement des vices, l'entêtement, l'emportement, l'esprit de vengeance, l'orgueil, ne sont cependant pas des vertus. D'autre part, Molière nous le montre au moment d'une crise: Alceste a un procès en train, puis perdu, qui l'inquiète et l'exaspère; ses affaires de cœur ne vont pas selon son gré, et la jalousie le torture; nous le voyons en des heures où sa mauvaise humeur est portée à son paroxysme. Ceux qui le connaissent le jugent en tenant compte de cette crise, et leur estime, comme leur amitié, est un peu teintée d'indulgence. Enfin, j'ai l'impression que ce titre de *Misanthrope* ² nous incline inconsciemment à surfaire un peu le héros de la pièce. Il nous suggère une conception philosophique, et donne un peu à Alceste la dignité d'un penseur. Pourtant Molière a eu soin de rattacher la profession de foi d'Alceste à l'affaire de son procès; et cela seul en diminue singulièrement la portée. Et surtout, Molière avait songé à expliquer ce titre, *Le Misanthrope* ³; quand il a demandé le privilège pour sa comédie, il avait indiqué comme sous-titre: *ou l'atrabilaire amoureux*. Deux mots bien significatifs. Un « atrabilaire », ce n'est pas un philosophe qui, pour des raisons philosophiques s'est fait une conception philosophique de la nature humaine; c'est un homme affligé d'un tempérament malheureux,

1. Brisson, *Temps*, 14 août 1916.

2. Voir comment Scherer proteste contre ce titre (*Études*, VIII). On verra plus loin comment Rousseau en a profité et abusé.

3. C'est ce que La Bruyère a oublié quand il a refait Alceste sous le nom de Timon (*De l'homme*); il objecte à Molière que le vrai misanthrope est « civil et cérémonieux »: nous dirions: distant. Reste à savoir, d'abord, s'il n'y a qu'une façon, et que cette façon-là, d'être vraiment misanthrope. Et reste à savoir, ensuite, si Molière a voulu représenter un homme qui fût vraiment misanthrope.

et qui épanche sa bile. Un *atrabilaire amoureux*, c'est celui qui se trouve dans la situation où son caractère mélancolique et maussade doit être le plus déplacé. Molière aime ces oppositions pour mieux souligner les défauts de ses personnages comiques. Il a présenté Harpagon comme un *avare amoureux*, pour faire d'autant ressortir l'avarice de son ladre; s'il a présenté Alceste comme un *atrabilaire amoureux*¹, c'est pour faire d'autant ressortir un trait de caractère, — qui est loin d'être une qualité.

Ceci dit, je répète qu'on ne peut nier ni l'honnêteté foncière d'Alceste ni la sympathie qu'il inspire. Mais il fallait bien qu'Alceste fût honnête et sympathique, pour que la pièce pût exister; et il fallait bien qu'il fût honnête, sympathique et comique, pour qu'elle eût un sens. Se représente-t-on un homme vicieux et méprisé ou haï qui serait aussi insupportable qu'Alceste? Qu'est-ce qui pourrait le faire tolérer dans la société? A la première incartade, on aurait été trop heureux de lui signifier son congé. Et quel intérêt aurait Molière à nous présenter un personnage de ce genre? Quel enseignement tirerait-il de son exemple? C'est seulement parce qu'Alceste est honnête, parce que les femmes n'ont pas à rougir de leur penchant pour lui, parce que les hommes recherchent à juste titre son approbation ou son amitié, parce qu'il a les qualités les plus estimables, que son cas est instructif. On sait bien quelle est la doctrine constante de Molière : partout, toujours, il prêche le juste-milieu, la modération; « pas d'excès », c'est sa devise. Ici, il a voulu définir la règle de la vie sociale, enseigner comment on doit concevoir l'attitude des hommes les uns envers les autres dans les relations quotidiennes. Il y faut évidemment de la sincérité. Il est clair cependant que cette sincérité ne saurait être absolue. On ne peut pas, dans le monde, dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, sans ménagement ni réserve, comme un témoin devant un tribunal : la vie de société n'est point compatible avec une franchise aussi explosive. L'exemple d'Alceste est destiné à le prouver : il est puni d'avoir quitté le juste-milieu, d'avoir outré le franc-parler, comme Célimène est punie d'en être arrivée jusqu'à la duplicité. La « justice immanente des choses » sait d'ailleurs proportionner le châtiment à la faute. Célimène, la plus coupable, est la plus

1. Visé dit expressément : « la comédie de ce misanthrope amoureux ».

rudement frappée : publiquement humiliée, refusée par Alceste, devenue la fable des salons rivaux, elle voit le sien déserté, ce qui est le pire malheur pour une mondaine comme elle. Alceste souffre de son amour trompé; mais, au fond, qui ne sent que c'est un bonheur pour lui de n'être point lié à une Célimène? L'impression de soulagement que nous éprouvons à le voir ainsi libéré de ces indignes chaînes est la juste récompense de ses vertus réelles; mais sa déception et nos rires, (indulgents d'ailleurs) sont la naturelle, la nécessaire conséquence de ce qu'il y a de peu « traitable » dans sa vertu. « A force de sagesse, on peut être blâmable ». A force de franchise, Alceste est devenu insociable¹, et, en tant qu'insociable, risible.

1. On sait combien Molière est opposé à toutes les façons d'agir par quoi on se singularise dans la société. Son Ariste l'a dit expressément : « Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder, etc » et lui-même a eu soin de rappeler que Philinte est un autre Ariste. — Je trouve dans les mémoires du prince Kropotkine (*Autour d'une vie*, édition française, 304-308) des pages bien curieuses, qui montrent comment l'individualisme outré, la manière insociable d'Alceste, tendent, pour ainsi dire, à l'anarchie. « Le nihiliste déclarait la guerre à tout ce qu'on pourrait appeler « les mensonges conventionnels de la civilisation. » La sincérité absolue était sa marque distinctive et, au nom de cette sincérité, il renonçait et demandait aux autres de renoncer aux superstitions, aux préjugés, aux habitudes et aux mœurs que leur propre raison ne pouvait justifier. Il refusait de se plier devant toute autre autorité que la raison et, dans l'analyse de chaque institution ou habitude sociale, il se révoltait contre tout sophisme plus ou moins déguisé.... La vie des peuples civilisés est pleine de ces petits mensonges conventionnels. Quand les gens qui ne peuvent se supporter se rencontrent dans la rue, ils prennent un air radieux et se sourient de joie. Le nihiliste restait froid et ne souriait qu'à ceux qu'il était vraiment heureux de rencontrer. Toutes ces formes de politesse extérieure, qui ne sont que pure hypocrisie, lui répugnaient, et il affectait une certaine rudesse de manières pour protester contre la plate amabilité de ses pères.... Le nihiliste portait cet amour de la vérité jusque dans les plus minces détails de la vie de tous les jours. Il rejetait les formes conventionnelles du langage de la société et exprimait ses opinions simplement et sans fard, et même, en apparence, avec une certaine affectation de rudesse. » Puis, après avoir rapporté une réponse discourtoise faite à une jeune fille : « cette rebuffade, évidemment grossière, eut pour effet que toutes les jeunes filles d'Irkoust se mirent aussitôt à nous assiéger, mon frère, mon ami et moi, de questions sur ce que nous leur conseillions de lire et d'étudier.... Le nihiliste montrait une certaine rudesse, quand il reprochait à une femme d'aimer les bavardages futiles et de se montrer fière de ses manières élégantes et de ses toilettes recherchées, ou quand il disait sans ambages à une jeune fille : « Comment n'avez-vous pas honte de dire de pareilles sornettes et de porter un chignon de faux cheveux ? » Il désirait trouver dans la femme une camarade, une personnalité humaine...; et il se refusait absolument à ces menus témoignages de politesse, dont les hommes entourent celles qu'ils aiment tant à considérer comme le sexe faible. » Est-ce assez ressemblant? Il y a là Alceste, Oronte, la vieille Émilie, Philinte, et jusqu'au « Je veux que l'on soit homme! » — Est-il vrai que le nom d'Alceste signifie : le combattant, celui qui est en lutte avec la société? Cf. Faguet, *Débats*, 21 janvier 1901.

Ainsi, ce n'est pas, ce ne peut pas être Alceste que Molière propose comme modèle à suivre. N'y aura-t-il dans cette comédie personne qui, à ses yeux, ait pleinement raison? Beaucoup l'ont soutenu, et Rigal sur un ton plus tranchant encore que ses prédécesseurs. Mais je me demande comment ils peuvent, lui et eux tous, être si sûrs de leur fait. Jamais, dans aucune de ses comédies, — de ses comédies à thèses ou du moins à idées, cela s'entend, et il ne s'agit pas ici des *Fourberies de Scapin* par exemple, — jamais Molière n'a dissimulé son opinion personnelle; toujours, au contraire, il a chargé un de ses personnages, et quelquefois plusieurs, de la représenter, de l'exprimer très clairement. Dans les *Précieuses*, c'est La Grange et, à certains égards, Sganarelle; dans l'*École des Maris*, Ariste; dans l'*École des Femmes*, Chrysalde; dans le *Tartuffe*, Cléante; dans le *Dom Juan*, Elvire, le Pauvre, dom Carlos et dom Louis; dans l'*Amour médecin*, Filerin; dans les *Femmes savantes*, Henriette et Clitandre; dans le *Malade imaginaire*, Béralde. Jusque dans le *Mariage forcé* et dans le *Bourgeois gentilhomme*, il a placé ces représentants du bon sens, le seigneur Géronimo et Mme Jourdain; et, s'il n'en a pas mis dans *George Dandin*, c'est que l'infortuné mari d'Angélique confesse lui-même son erreur. On se demande pourquoi, dans une des pièces qu'il a sûrement le plus méditées et travaillées avec le plus de soin, dans une des pièces, où l'opposition entre deux façons de concevoir la vie et deux façons de se conduire est le plus nettement mise en lumière, où les arguments pour et contre sont le plus didactiquement exposés et soutenus, il aurait jugé bon de ne pas conclure lui-même. Cela n'est pas conforme à sa manière franche, carrée, quelquefois même un peu simpliste, de traiter ces problèmes.

Deux preuves d'ailleurs suffiraient à établir ce qu'il en est. — Personne n'a jamais mis et n'a pu mettre en doute que, parmi les femmes du *Misanthrope*, ce ne soit Éliante que Molière approuve. Personnellement, elle est sincère, elle apprécie et elle aime la sincérité d'Alceste; quand Célimène espère trouver en elle un appui, elle déclare nettement être « pour les gens qui disent leur pensée ». Avec cela, elle ne s'indigne point contre les inévitables faiblesses des hommes; si elle blâme la médisance¹, c'est tout bas et sans violence;

¹ 1. Vers 583-4.

aux théories absolues d'Alceste, elle oppose la réalité telle qu'elle est, et se montre indulgente aux préventions de l'amour. Eh bien ! à la fin de la pièce, c'est elle qui épouse Philinte. Molière juge donc, et aussi nettement que possible nous dit donc, que Philinte est digne d'elle¹. — D'autre part, personne, je crois, ne peut nier que le fameux couplet : « Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous moins en peine, etc. », n'exprime la pensée favorite de Molière, ne traduise sa philosophie foncière². Eh bien ! c'est Philinte qui le prononce. C'est donc Philinte qui est, sans conteste, le porte-parole de l'auteur.

Il n'en a pas moins été traité avec un parti pris de sévérité inconcevable. On se rappelle comment Rousseau l'exécute.

Ce Philinte est le sage de la pièce : un de ces honnêtes hommes du grand monde, dont les manières ressemblent beaucoup à celles des fripons ; de ces gens si doux, si modérés, qui trouvent toujours que tout va bien parce qu'ils ont intérêt que rien n'aille mieux ; qui sont toujours contents de tout le monde, parce qu'ils ne se soucient de personne ; qui, autour d'une bonne table, soutiennent qu'il n'est pas vrai que le peuple ait faim ; qui, le gousset bien garni, trouvent fort mauvais qu'on déclame en faveur des pauvres ; qui, de leur maison bien fermée, verraient voler, piller, égorger, massacrer tout le genre humain, sans se plaindre, attendu que Dieu les a doués d'une douceur très méritoire à supporter les malheurs d'autrui.

Rousseau a fait école. Seulement en reconnaissant que Philinte est « le sage de la pièce », il accuse Molière d'avoir voulu ridiculiser le vertu ; et, ici, on le ne suit pas. Comme il est visible que le Philinte dont il burine le portrait n'a rien de commun avec le Philinte de Molière et sort tout entier d'une imagination échauffée, on atténue un peu les chefs d'accusation. Excessive complaisance, compromission avec les vices du temps, égoïsme, voilà les griefs dont on le charge.

Égoïste, cet homme qui, du premier au dernier moment, supporte avec une patience admirable les rebuffades d'Alceste ? Qu'on fasse le compte des paroles violentes, injustes, brutales, qu'il reçoit sans

1. Comment Louis Moland (*Notice en tête de la pièce*) peut-il appeler Philinte et Eliante « deux êtres complaisants, inoffensifs et estimables, lesquels se tirent seuls à peu près sains et saufs du champ de bataille, protégés par leur insignifiance même » ?

2. On sait que la *Satire* iv de Boileau, dédiée à Le Vayer, est née d'une conversation de l'auteur avec Le Vayer et Molière, précisément au temps où Molière écrivait son *Misanthrope*. Boileau semble y faire le portrait d'Alceste : « Chacun veut en sagesse ériger sa folie », et c'est bien à lui qu'il semble opposer le portrait du vrai sage : « Le plus sage est celui qui ne pense point l'être, — Qui, toujours pour un autre enclin à la douceur, — Se regarde soi-même en sévère censeur, etc. »

se fâcher, et l'on reconnaîtra qu'il a bien quelque mérite à ne perdre jamais sa bonne humeur. Bien plus, d'un bout à l'autre de la pièce, il témoigne de la fidélité la plus dévouée : jamais il ne se lasse de donner à son ami les meilleurs conseils, de veiller à ses intérêts, de prévenir ou de réparer ses incartades. Je veux bien que son amour pour Eliante soit un sentiment fort calme; néanmoins il y a quelque abnégation à s'effacer comme il le fait devant Alceste, si Alceste voulait comprendre qu'Eliante est la femme qui lui convient. Enfin, son dernier mot nous le montre encore empressé à rendre service à l'ami malheureux. Avec quels « vices du temps » pactise-t-il? Dans la scène des portraits, il n'intervient qu'une fois, et c'est pour nommer un ami de Célimène. Il espère visiblement qu'elle lui fera grâce et que la série des médisances sera enfin interrompue; il appuie les premiers éloges qu'elle laisse échapper; et ce n'est pas sa faute, à lui, si Célimène n'épargne pas plus cet *ami* que les autres.

Que lui reproche-t-on? De louer à l'excès les mauvais vers d'Oronte? — C'est ne pas comprendre la scène. Philinte, ici, ne parle pas dans son intérêt (Oronte ne s'est pas occupé de lui); mais dans l'intérêt d'Alceste. Comme il connaît son homme, il prévoit que le misanthrope va faire des siennes, s'attirer quelque affaire, et il se dépêche d'intervenir pour donner satisfaction à la vanité d'Oronte. Ce n'est pas sa faute encore si cette tentative de diversion échoue¹. D'ailleurs, je voudrais bien voir les censeurs de Philinte dans un salon où quelque poète amateur a lu de ses vers, ou quelque cantatrice mondaine chanté son grand air. Quel que fût leur jugement intime, auraient-ils le courage de refuser les éloges attendus? — On lui reproche aussi, dans la scène des portraits, « non seulement d'être du côté des rieurs, mais de répliquer pour eux à Alceste. » — Pourquoi Philinte ne serait-il pas sincère avec ceux qui, comme Alceste, réclament la sincérité et font profession de ne s'en offusquer point? — On lui reproche encore (et c'est la marotte¹ de

1. On sait que, pour Faguet (*En lisant*, 199), Philinte louerait le sonnet pour taquiner Alceste et « ironiser » Oronte (Cf. aussi *Débats*, 2 février 1903 et *Rousseau contre Molière*, 36). — Je ne vois rien dans le texte qui justifie cette interprétation ou la suggère. Le vers : « Et j'ai bien vu qu'Oronte afin d'être flatté... », me semble même l'exclure; Philinte voulait dire : « était venu *vous* lire son sonnet », et non : « *me* lire » ou : « *nous* lire », puisque Oronte ne s'est pas adressé à lui; Philinte explique donc bien qu'il a agi dans l'intérêt d'Alceste.

Faguet) d'être taquin et ironique. — J'avoue ne pas trouver trace de taquinerie dans ses propos; et, s'il lui arrive d'être ironique, quand il répond à Alceste, qui veut rester seul avec son « noir chagrin » : « C'est une compagnie étrange pour attendre », il y a là un mot d'esprit bien inoffensif, qui semble dit pour amener un sourire sur les lèvres, et qui est aussitôt atténué par la suite : « Et je vais obliger Éliante à descendre », pour que vous ne restiez pas seul dans l'état où vous êtes. — Mais, ce qu'on lui reproche surtout, ce sont quelques déclarations pessimistes du premier et du cinquième acte. On le trouve plus foncièrement misanthrope que le misanthrope lui-même¹; on est effrayé de son peu d'illusions; et peu s'en faut qu'on ne s'indigne contre lui parce que, jugeant la nature humaine mauvaise, il ne s'indigne point contre elle. — Que valent exactement ces déclarations pessimistes? Elles sont faites à Alceste lui-même, les deux fois où il annonce son intention de fuir au désert l'approche des humains. Veut-on que Philinte, ici, heurtant de front les idées de son ami, lui démontre la bonté de la nature humaine? Il sait bien que ce serait peine perdue. Il fait, comme nous faisons tous dans des cas analogues, une concession à son interlocuteur, pour aboutir à une conclusion opposée. *Soit, c'est entendu, d'accord; mais est-ce une raison pour ...* : tel est le mouvement de son discours. Et justement, appliquant ici sa méthode, j'ajouterai : Je veux que Philinte exprime réellement, pour son compte, l'idée que la nature humaine est mauvaise; qu'y a-t-il à en conclure? Rien du tout; car, à cette date, ce n'est qu'un lieu commun. Moralistes théologiens, comme les jansénistes, et comme la plupart des ecclésiastiques d'alors (quelques jésuites exceptés), moralistes laïques, comme La Rochefoucauld, tous ceux qui font profession d'étudier la nature humaine sont d'accord pour être sans illusion sur elle. C'est Rousseau, le premier, qui osera soutenir que l'homme est naturellement bon; et, autour de lui, on criera au paradoxe. Pourquoi veut-on que Philinte ait sur l'homme des idées qui n'apparaîtront qu'au XVIII^e siècle?

1. Voir Faguet (*En lisant*, 192, *Rousseau contre Molière*, 32, et *Débats*, 2 février 1903) : « Il y a deux misanthropes, dans le *Misanthrope*, Alceste et Philinte. » Alceste serait le misanthrope jeune (25 ans) et Philinte, le misanthrope âgé, donc calmé (35 ans). L'idée avait déjà été énoncée par Despois. Rien ne me paraît la justifier. Rien n'indique qu'Alceste et Philinte soient d'âge différent, et leur intimité semble au contraire impliquer égalité d'âge. En tout cas, cette thèse a fait fortune; on la retrouve chez mille critiques.

Enfin, pour mieux se rendre compte du rôle que joue Philinte, il n'est que de voir comment se groupent naturellement les personnages de la pièce, étant donné le problème qui y est posé : de quelle façon concilier dans le monde les obligations de la courtoisie nécessaire et le souci de la vérité ¹? Pour les femmes la chose est évidente. Il y a, d'un côté, Célimène. Coquette, mondaine achevée, elle pêche par un certain excès : elle manque absolument de sincérité, et elle en est punie. Il y a, du côté opposé, Arsinoé. Prude, ou du moins jouant le rôle de prude ², prêcheuse malveillante qui, sous couleur d'amitié, vient jeter au nez des gens des vérités désagréables, elle pêche par l'excès opposé : elle manque absolument de courtoisie; et elle en est punie par la riposte de Célimène, par le mépris que fait Alceste de ses avances. Entre les deux, dans le juste-milieu, il y a Éliante. Également éloignée de l'insincérité perfide et de la sincérité brutale, elle dit sa pensée, mais sans blesser ni heurter personne : elle a tout à la fois le tact et la franchise; et elle en est récompensée par l'estime d'Alceste, par l'amour de Philinte. Et les hommes se groupent pareillement. Philinte, le sage, s'accorde avec la sincère Éliante; Oronte, le flatteur, s'apparie avec Célimène; et Alceste, l'intraitable vertueux, manque autant de savoir-vivre qu'Arsinoé. Alceste et Arsinoé, rapprochés l'un

1. Car c'est bien là le problème, beaucoup plus *social* que *moral*, qui se pose; et l'erreur sur le sens de la pièce vient précisément de ce qu'on a voulu y chercher avant tout des théories *morales*. Mme de Staël, opposant Fabre d'Églantine à Molière, a bien mis cette idée en lumière (*De la littérature*, II, v) : « Ce qu'on se plaît à tourner en dérision, sous la monarchie, ce sont les manières qui font dispartir avec les usages reçus; ce qui doit être l'objet, dans une république, des traits de la moquerie, ce sont les vices de l'âme qui nuisent au bien général, etc. » Si elle n'ose pas en conclure que le *Philinte* de Molière soit supérieur au *Misanthrope*, elle en conclut du moins que Fabre d'Églantine a bien « saisi le point de vue sous lequel il faut présenter désormais la comédie », pour se conformer à « l'esprit républicain ». Pour Molière, Philinte est « l'homme raisonnable », et « c'est d'Alceste qu'on rit » : pièce sur les ridicules *sociaux*, pièce monarchique; Fabre d'Églantine montre « Alceste généreux et dévoué dans l'amitié et Philinte avide en secret et tyranniquement égoïste » : pièce sur « les vices pour ainsi dire négatifs, ceux qui se composent de la privation des qualités », pièce républicaine! — Voir au contraire les justes réflexions de M. Doumic, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1918.

2. Il est évident que, pour l'époque, le mot prude était élogieux. Philinte propose à Alceste « la prude Arsinoé » en même temps et sur le même ton que « la sincère Éliante »; Célimène elle-même dit d'elle : « elle tâche à couvrir d'un faux voile de prude »; et Donneau de Visé la dépeint comme « une femme qui veut paraître prude ». Mais il semble évident aussi que ce rôle même a contribué à donner au mot « prude » le sens fâcheux que ce mot comporte maintenant.

de l'autre ! Je sais des lecteurs de Molière qu'une telle idée révolte. Mais il ne s'agit pas du tout de leur valeur morale : autant Arsinoé est déplaisante, basse, suspecte de jalousie et d'hypocrisie, autant Alceste est sympathique et exempt du moins de défauts méprisables. Il s'agit de leur attitude dans le monde ; et la leçon de sagesse mondaine que donne ici Molière est d'autant plus efficace qu'il nous a mieux montré comment, bons ou mauvais, les êtres humains doivent se soumettre aux lois et aux conventions de la vie sociale.

Ici, comme on le voit, Molière donne à sa comédie une structure nouvelle. Jusqu'alors, il avait présenté ses pièces, si je puis ainsi parler, en diptyques. Il y avait, dans l'*École des Maris*, dans l'*École des Femmes*, deux groupes : d'un côté, ceux qui avaient raison, un Ariste, un Chrysalde, et, de l'autre côté, ceux qui avaient tort, un Sganarelle, un Arnolphe. Maintenant, et plus tard dans les *Femmes savantes*, nous aurons un triptyque. Il y a ceux qui tombent dans un certain excès : ici, Célimène et Oronte, là, Philaminte, Armande, Bélise et Trissotin ; ceux qui tombent dans l'excès opposé : ici, Alceste et Arsinoé, là, Chrysale et Martine ; et ceux enfin qui gardent la juste mesure : ici Philinte et Éliante, là, Henriette et Clitandre¹. Le changement est-il seulement un changement de procédé ? Peut-être. Peut-être aussi y aurait-il là un progrès dans la pensée de Molière. Avancant en âge et en expérience, il se sera rendu compte que c'est une vue un peu simplifiée de l'humanité, d'y reconnaître seulement des sages et des fous, des bons et des mauvais ; il se sera rendu compte que, s'il n'y a guère qu'une manière d'être sage ou bon, il y en a plusieurs d'être fou ou mauvais. Et le contemplateur aura tâché de reproduire plus fidèlement la nature humaine.

J'imagine que ce qui aura contribué à rendre moins nette la signification de la pièce, ce sont encore les scrupules d'art auxquels a cédé Molière. Dans le *Tartuffe*, il s'est résigné à faire de Cléante un pur *raisonneur*, un personnage étranger à l'action proprement dite, qui y assiste plutôt qu'il n'y prend part, et qui juge les événements ou les hommes avec d'autant plus d'impartialité que son

1. Voir, pour les *Femmes savantes*, l'opinion contraire d'Haraszti (*Revue d'histoire littéraire*, 1895, IV, 294), et surtout de Faguet, qui s'obstine à voir en Chrysale le porte-parole de Molière (*En lisant*, 179 ; *Rousseau contre Molière*, 246) : opinion qui me paraît inacceptable (Voir *Les débuts de Molière*, 205).

intérêt personnel n'est point directement en cause. Si certains indices ne nous ont point trompés, Molière aura même effacé tous les passages où Cléante aurait paru trop directement mêlé à la lutte de la famille contre l'hypocrite : il a atténué en lui l'oncle, le frère, et même l'homme d'esprit satirique, pour ne plus laisser paraître que le sage. Ainsi Cléante remplit la fonction du chœur dans les tragédies antiques, ou, si l'on veut, de certains moralistes des drames de Dumas fils, Thouvenin ou de Ryons. Il exprime la pensée de l'auteur sans aucun doute possible : les discussions qu'a soulevées le *Tartuffe* ne portent pas sur le sens des propos que Molière a prêtés à Cléante, mais sur le degré de sincérité ou d'exactitude qu'il convient de leur attribuer. Seulement, ces « raisonneurs » sont des rôles artificiels et froids. Visibles truchements du poète, ils nuisent à l'illusion scénique : leurs couplets, comme la parabase de la Comédie Ancienne, interrompent l'action ; ce sont autant de commentaires qui ralentissent le mouvement du drame et lui donnent fâcheusement un ton didactique. Molière n'a consenti à en user que contraint par les attaques de ses adversaires : il lui importait trop de se justifier. Il fera de même plus tard, dans le *Malade imaginaire*, pour répondre à ceux qui se lassaient de voir railler la médecine et les médecins. Partout ailleurs, il évite avec le plus grand soin de faire de ses sages des êtres abstraits, des incarnations de la pure raison. Chrysalde et Géronimo sont des railleurs à froid, des pince-sans-rire ; Filerin a un cynisme ironique assez savoureux. Et, le plus souvent, ces sages sont engagés dans l'action ; ils ont un intérêt direct à ce qu'elle s'oriente et se dénoue de telle ou telle façon : La Grange veut se venger ; Ariste n'épousera Léonor que si les faits justifient sa méthode d'éducation ; Elvire, le Pauvre, dom Carlos et dom Louis sont en lutte avec les vices de dom Juan ; Henriette et Clitandre sont en rivalité avec Armande et Trissotin ; Mme Jourdain a sa fille à défendre. De même, ici, Philinte tire finalement avantage de la folie d'Alceste, puisque cette folie lui vaut d'épouser Éliante. Inconsciemment, les admirateurs du misanthrope lui en ont gardé rancune et ils ont été tentés de le regarder, sinon comme un ami perfide, au moins comme un « profiteur ¹ ». Qui ne voit que

1. Vinet (*Poètes du siècle de Louis XIV*, 423) l'appelle un « flatteur », qui « recueille la dépouille d'Alceste » !

c'est bien injuste? Qui ne voit qu'en le mariant pour conclure, Molière a voulu, d'abord, confirmer sa thèse, ensuite, rattacher plus étroitement le rôle de Philinte à l'intrigue et le rendre plus vivant?

L'action, elle, a été aussi diversement jugée que les personnages. Mais la plupart des commentateurs, de quelque façon qu'ils la comprennent, semblent bien la trouver rudimentaire, pour ne pas dire inexistante¹. Ici encore, tenons-nous en à l'examen direct du *Misanthrope*. Il est clair que les événements n'y sont point entassés, comme dans une comédie d'intrigue ou dans un mélodrame. Mais enfin, le sujet est bien suffisant pour une comédie de caractère. Il y a un thème principal. Un homme, dont les qualités indéniables sont gâtées par l'exagération, l'emporment, et surtout l'outrance de sa franchise, peut choisir entre trois femmes : une sage, dont la sincérité vraie s'adapterait merveilleusement à sa sincérité, mais la saurait adoucir et tempérer; une prude, qui affecte hypocritement d'être aussi austère et franche que lui-même; une coquette enfin, qui est précisément emplie de tous ces « vices du temps » dont il a une telle horreur. Naturellement², c'est celle-ci qu'il aime d'un aveugle amour. Toute la pièce a pour but de montrer comment il décourage et écarte la sage, comment il démasque et repousse la prude, comment enfin il découvre l'incompatibilité de son humeur avec l'humeur de la coquette. A cela, se rattachent deux thèmes accessoires : le procès en train, la dispute avec Oronte. Mais ils se relient étroitement au thème principal. D'abord, l'acharnement qu'Alceste déploie contre sa partie et contre Oronte est l'effet de ce même tempérament et de ces mêmes principes qui rendent son amour si déplacé. Ensuite, procès et dispute engendrent des incidents qui viennent à la traverse de cet amour. Enfin, ils contri-

1. C'est l'opinion commune (Nisard va jusqu'à soutenir qu'il n'y a pas même un mariage au dénouement!). Stendhal (*Mercure de France*, 1^{er} juillet 1914) trouve la pièce « froide » et mal construite. M. Le Bidois proteste, mais c'est qu'il appelle « action » l'évolution qu'il croit voir dans le caractère d'Alceste. M. Capus maintient qu'il y a une action, mais il concède qu'il n'y a point d'intrigue (Voir ses notes au *Figaro* sur *Notre époque et le théâtre*, et la réponse de Faguet à lui et à M. Le Bidois, *Propos de théâtre*, III, 110 et suiv.). Je ne vois que M. Souday qui, dans un article pressant d'août 1905, *Une controverse sur le Misanthrope*, soutienne énergiquement le contraire : « dans le *Misanthrope*, il y a plus d'intrigue, plus d'événements, que dans la plupart des tragédies de Racine, si l'on excepte les meurtres et suicides du dénouement ».

2. Seul, je crois, Scherer s'est avisé de trouver cet amour invraisemblable.

buent à créer en Alceste cet état de crise où son caractère se révèle et se déploie.

Même au point de vue matériel, l'action est plus nourrie qu'on ne le laisse généralement entendre. Le débat avec Philinte, l'embarras d'Alceste aux avances d'Oronte, la brusque querelle du poète amateur et du critique trop sincère animent le premier acte. La série des scènes que fait Alceste à Célimène et à ses visiteurs, sa sortie intempestive qui coalise tout le monde contre lui, le coup de théâtre de la convocation chez les maréchaux¹, ne laissent nullement languir le second acte. Au troisième, les événements se multiplient : Clitandre et Acaste se posent nettement en rivaux, puis concluent une convention qui aura de graves suites ; Arsinoé vient hypocritement déclarer la guerre à Célimène, et l'on sait que cette déclaration n'est point passivement reçue : Célimène se débarrasse de son ancienne amie ; mais, sans le savoir, elle compromet par là ses affaires, car, par vengeance, Arsinoé la dénonce à Alceste qu'elle emmène chez elle pour lui montrer les lettres écrites à Oronte. C'est donc là que se resserrent autour de la coquette les mailles du filet où finalement elle sera prise. Au quatrième acte, c'est la déclaration de Philinte à Éliante, la péripétie d'Alceste désabusé, décidé à rompre, et habilement repris, la survenue imprévue de Dubois et la perte du procès. Au cinquième acte enfin, c'est une série de coups de théâtre : Alceste surgissant entre Célimène et Oronte, et, d'accord avec son rival, la sommant de se prononcer ; Acaste, Clitandre, lisant, aux yeux d'Arsinoé ravie, d'Oronte furieux, de Célimène confondue, d'Éliante, de Philinte, d'Alceste silencieux, les lettres où tous les prétendants sont bernés ; Arsinoé se croyant triomphante et brutalement congédiée ; Célimène se raccrochant à l'espoir d'épouser Alceste sans quitter le monde et déçue de cette espérance ; Alceste enfin s'enfuyant au désert. Tout cela, c'est bien autre chose que des « conversations sous un lustre ».

Enfin, quoi qu'on en ait dit, cette action est véritablement comique². Du moment que le spectateur ne voit plus en Alceste un héros de vertu, une « grande âme », le ridicule de son intempé-

1. Je rappelle que les maréchaux formaient un tribunal ; c'est en tant que juges et non, comme Rigal semble le dire (II, 54), par courtoisie, qu'ils interviennent.

2. Voir au contraire Brunetière, *Les époques de la comédie de Molière*, dans *Études critiques*, VIII.

rance, de ses emportements, de ses maladresses, de ses désillusions, éclate; il n'est même pas besoin de la scène de farce où paraît M. Dubois « plaisamment figuré », pour faire rire aux dépens de son maître. Et je m'étonne que personne n'ait remarqué combien le mouvement même de toute l'action est en soi comique. Molière a eu recours ici à ce procédé de la répétition, qu'il avait si gaîment employé dans l'*Étourdi* et dans les *Fâcheux*¹. Alceste n'est venu, — il le déclare expressément, — qu'à dessein de dire à Célimène tout ce que la passion lui inspire, et d'avoir avec elle un entretien décisif. Sa querelle avec Oronte, sa fureur contre Philinte, l'empêchent d'attendre patiemment le retour de la jeune veuve. Et c'est un premier contre-temps. Il a rencontré Célimène; il l'a ramenée chez elle; il commence à lui dire tout ce qu'il a sur le cœur. Une visite survient, qu'elle reçoit malgré lui. Et c'est un second contre-temps. Il a fini par rester; il attend que les visiteurs soient partis pour reprendre l'entretien; au comble de la colère, il annonce hautement qu'il restera le dernier. Survient le garde. Alceste est bien obligé de partir. Et c'est un troisième contre-temps. Aussitôt libre, il revient bien vite, comme il l'avait annoncé, pour vider ses débats avec Célimène. Il tombe en pleine querelle. Et Célimène s'en va, le laissant avec Arsinoé : quatrième contre-temps. La prude profite de ce tête-à-tête; elle dénonce les trahisons de Célimène. Le malheureux Alceste ne peut pas rester dans ce doute cruel : il faut bien qu'il aille examiner les preuves qu'on lui offre. Et, pour la cinquième fois, il doit remettre son projet. Il revient exaspéré. Il commence une scène de reproches, qui ne tourne pas d'ailleurs à son avantage. Du moins, il va enfin dire nettement ce qu'il espère et ce qu'il exige. Cette fois, c'est Dubois qui le vient interrompre; il lui faut aller « démêler » cet embarras. Et c'est le sixième et dernier contre-temps. Alceste s'écrie, avec fureur et désespoir :

Il semble que le sort, quelque soin que je prenne,
Ait juré d'empêcher que je vous entretienne.

1. Ceci était écrit, quand je lis le même rapprochement dans l'*Histoire générale de l'Art dramatique* de Walter Scott (traduction française, II, 77). — Dans son étude, *Les Fâcheux de Molière comparés au Misanthrope* (Programme de Königshutte, 1895), Pech n'a fait que des rapprochements superficiels et sans portée.

Mais il ajoute :

Mais, pour en triompher, souffrez à mon amour
De vous revoir, madame, avant la fin du jour.

Il revient en effet. Il somme Célimène de se prononcer. Elle tergiverse, mais la voilà démasquée : Alceste assiste à la lecture des lettres révélatrices. C'est alors seulement, à la septième tentative, qu'il peut enfin formuler son ultimatum, le voir rejeté, et prendre sa résolution radicale de fuir au désert. — Ainsi, Molière ne nous fait pas seulement rire du caractère, des actes, des paroles, des attitudes, gestes, jeux de physionomie d'Alceste; il nous fait rire encore des obstacles renouvelés que ses projets rencontrent, et de ses déceptions successives. Comprise de la sorte, on voit combien l'action même de la pièce contribue à rendre ridicule cet atrabilaire amoureux.

D'où vient alors que l'opinion commune n'en croit rien? C'est la question qu'il nous faut résoudre : d'abord pour elle-même, mais aussi pour que cette enquête serve de contre-épreuve à nos analyses, de vérification aux conséquences que nous en avons tirées.

Les contemporains ont parfaitement compris qui, aux yeux de Molière, avait tort et devait faire rire, qui avait raison et devait être approuvé. Donneau de Visé, dans la *Lettre* qui précède l'édition originale de la pièce, appelle Alceste « ce ridicule »; il montre, dans son analyse, le comique de « ses chagrins, ses dépités, ses bizarreries et ses emportements »; il trouve « la comédie du misanthrope amoureux... d'autant plus admirable que le héros en est le plaisant sans être trop ridicule », ce qu'il explique aussitôt en ajoutant : « il fait rire les honnêtes gens sans dire des plaisanteries froides et basses comme l'on a accoutumé de voir dans les pièces comiques »; il lui reconnaît « le caractère d'un honnête homme et beaucoup de fermeté », mais avec cette restriction : « malgré sa folie, si l'on peut ainsi appeler son humeur »; avouant qu'il « dit des choses fort justes », il répète encore, « bien qu'il paraisse en quelque façon ridicule ». Et il conclut : « il doit inspirer à tous ses semblables le désir de se corriger ». Au contraire, il appelle Philinte « un homme sage et prudent »; il remarque que « l'humeur du misanthrope fait connaître la sagesse de son ami »; il le déclare

« si raisonnable que tout le monde devrait l'imiter ». Et il conclut : « ne portant les choses ni dans l'un ni dans l'autre excès, sa conduite doit être approuvée de tout le monde ». Voilà qui est catégorique et fort clair. — Objectera-t-on que Molière n'était « pas content » de la lettre de Visé? Reste à savoir, d'abord, si Boileau n'a pas commis une confusion entre Visé et Neufvillennaise. Mais, en admettant qu'en effet l'apologie de Visé n'ait pas semblé intéressante ou habile ou bien écrite à Molière, à qui fera-t-on croire qu'il aurait toléré en tête de sa pièce un commentaire, qui en contredirait l'intention véritable? Quel intérêt pouvait-il avoir à égarer ses lecteurs, à leur présenter lui-même une interprétation de sa comédie qui, d'un bout à l'autre, les empêcherait de la comprendre? Cela est inadmissible. D'ailleurs le public des premières représentations a bien entendu la pièce comme Visé. Si les malveillants ont couru dire au duc de Montausier que Molière le jouait sous le nom d'Alceste, c'est donc que ce rôle, tenu par Molière et interprété par lui comme il doit l'être, leur avait paru incontestablement ridicule.

Pourtant, dès ce moment même, on voit poindre le contre-sens qui triomphera plus tard. S'il est vrai que Montausier « se soit senti obligé qu'on l'eût cru l'objet » du *Misanthrope*, c'est qu'il a été plus frappé de l'honnêteté d'Alceste que de son ridicule. D'autres, comme lui, ont surtout remarqué ce qu'il peut y avoir de fondé dans les censures que le misanthrope lance contre les vices du temps. Le bon Robinet écrit :

Et ce misanthrope est si sage — En frondant les mœurs de notre âge — Que l'on dirait, benoît lecteur, — Qu'on entend un prédicateur. — Aucune morale chrétienne — N'est plus louable que la sienne, — Et l'on connaît évidemment — Que, dans son noble emportement, — Le vice est l'objet de sa haine — Et nullement la race humaine, — Comme elle l'était à ce Timon,.... — Chacun voit donc là sa peinture — Mais de qui tous les traits censeurs — Le rendent confus de ses mœurs, — Le piquant de la belle envie — De mener toute une autre vie¹....

Le gazetier ne se demande pas si, justement, un homme du monde, dans le monde, doit se comporter en prédicateur, s'il choisit bien

1. Subligny écrivait, un peu sur le même ton : « Il (Molière) peint si bien tous les péchés — Que le diable fait faire à toute la nature — Que ceux qui s'en croiront tachés — Les haïront sur sa peinture ».

alors l'heure et le lieu de prêcher la morale chrétienne, et si ses emportements, même nobles, ne peuvent pas prêter au rire. Quant au duc, si sa reconnaissance n'était pas sincère, il s'est tiré d'affaire en homme d'esprit. Si elle l'était, c'est que ce grand seigneur, « un peu contredisant », disent les gens polis, « extrêmement inégal, chagrin et pédant », disent ceux qui parlent net¹ n'avait pas conscience de ses propres ridicules. De l'exemple d'Alceste, il aura tiré une leçon d'impitoyable franchise, comme cet avare a tiré, dit-on, du cas d'Harpagon des leçons d'économie. Toutefois l'autorité du duc de Montausier a pu contribuer à rehausser déjà le rôle de l'atrabilaire.

L'évolution du rôle s'est précisée plus tard, quand Baron en a été chargé, après la mort de Molière. Ce comédien à bonnes fortunes avait des prétentions à la noblesse, à l'élégance, à la grâce. Un spectateur², qui avait pu le voir dans ses dernières années, le dépeint ainsi :

Je vais vous rapporter la manière dont Baron jouait le rôle d'Alceste.... Il y mettait non seulement *beaucoup de noblesse et de dignité*, mais il y joignait encore une *politesse délicate et un fonds d'humanité qui faisaient aimer le misanthrope....* Il se permettait quelques brusqueries et de l'humeur, mais toujours *ennoblies* par ses tons et par son jeu. *Rien d'impoli, rien de grossier ne lui échappait....* Baron jugeait avec raison qu'il était nécessaire que l'acteur prît le ton du *grand monde*. Par ce motif sensé, il *adoucissait* ce rôle, au lieu de le pousser trop loin et de l'outrer.... Baron *faisait des « a parte » des choses trop dures*, telles que celle-ci : « Tant ce raisonnement est plein d'impertinence. » Ménageant, en homme qui a de l'usage, l'amour-propre d'Oronte,... il intéressait le spectateur par la franchise, *le ton poli et la bonhomie* qu'il mettait dans la critique des vers d'Oronte. Il ne prenait de l'humeur que quand ce dernier lui dit : « Croyez-vous donc avoir tant d'esprit en partage ? » C'est alors que, d'un air tout à la fois comique et *noble*, il répliquait : « Si je louais vos vers, j'en aurais davantage. » Il ne déclamaient jamais, il parlait. Il jouait avec sentiment la scène du quatrième acte avec Célimène; il conservait toujours, même dans sa fureur, les *égards et la politesse que l'on doit aux femmes*, lors même qu'elles n'en méritent point.... A peine les comédiens d'aujourd'hui distinguent-ils le Misanthrope du grondeur ou du bourru.

En citant ce passage, l'édition des Grands Écrivains le déclare « d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un Alceste qui avait la

1. La première formule est de Ménage (*Menagiana*, IV, 2); la seconde, de Segrais (*Segraisiana*, 65).

2. *Lettre d'un homme de l'autre siècle*, dans le *Nouveau spectateur*, 15 juin 1776. Cf. *Édition des Grands Écrivains*, V, 400.

tradition immédiate de Molière. » Ne saute-t-il pas aux yeux que, tout au contraire, Baron se permettait ici de corriger l'auteur et de fausser sa pièce? Le mouvement même de la scène et la réponse de Philinte : « Ma foi vous ferez bien de garder le silence », — pour m'en tenir à ce seul exemple, — exigent que les vers d'Alceste « Morbleu, je ne veux point parler, — Tant ce raisonnement est plein d'impertinence », soient adressés, — et même criés, — à son interlocuteur, au lieu d'être dits en *a parte*. D'ailleurs, il n'y a qu'à relire ce que Visé, témoin oculaire, rapporte de « l'action » de Molière, de l'Alceste « déchaîné », « emporté », « furieux », qu'il a représenté, pour se rendre compte qu'il n'y avait rien de commun entre la façon dont le disciple et le maître ont « campé » le personnage.

Là-dessus est arrivé Rousseau, avec la *Lettre à d'Alembert*¹. Rousseau connaissait bien Molière. Et il l'a bien compris. Il a bien vu que son intention était « d'exposer à la risée publique tous les défauts opposés aux qualités de l'homme aimable, de l'homme de société »; il a bien vu qu'Alceste a « des défauts réels, dont on n'a pas tort de rire », qu'il est « colère et bilieux », qu'il s'abandonne « à des fureurs puériles »; qu'il dit « mille impertinences »; il a bien vu que Philinte « est le sage de la pièce ». Par malheur, Rousseau est de parti pris et il est logicien, — logicien jusqu'au sophisme inclus; — et c'est ce qui a tout gâté. Rousseau s'est reconnu en Alceste. Comme le héros de Molière, il se réclame de sa vertu, ou de son amour de la vertu, pour revendiquer le droit de censurer tout haut les vices du temps; comme lui, il fait profession d'entrer en lutte contre les compromissions et les mensonges qu'imposent les conventions sociales; comme lui à Oronte, il dira tout net à l'abbé Le Petit que sa tragédie est exécrable². Et dans Philinte il a reconnu ou Diderot ou Grimm, ses anciens amis, qu'il juge maintenant ses pires et ses plus perfides ennemis. Dès lors, il lui faut trouver un moyen de condamner la pièce et l'auteur : Molière a joué le ridicule que « le monde pardonne le moins, le ridicule de la vertu » : il a joué, par avance, Jean-Jacques, et il est « inexcusable. » Pour établir sa thèse, Rousseau néglige le sous-titre expli-

1. Voir Faguet : *Rousseau contre Molière*, 80 et suiv.

2. Pierre-Maurice Masson, *Le religion de J.-J. Rousseau*, I, 182.

catif proposé par Molière lui-même : l'*atrabilaire amoureux* : cela le gênerait trop. Il néglige aussi l'indication donnée par Molière même, dans sa pièce même, la comparaison d'Alceste avec le Sganarelle de l'*École des Maris* : cela le gênerait encore. Il néglige également les renseignements que Molière a présentés dès l'exposition : ce procès, cet amour déplacé, qui poussent au paroxysme la mauvaise humeur d'Alceste. Il s'en tient seulement à la profession de foi que prononce le héros ; et, la prenant au pied de la lettre, sans faire la part des circonstances, il en déduit sa définition d'Alceste : c'est « un homme de bien, qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains ; qui, précisément parce qu'il aime ses semblables, hait en eux les maux qu'ils se font réciproquement et les vices dont ces maux sont l'ouvrage ». Éléante opération, au bout de laquelle, grâce à des suppressions arbitraires et des interprétations subtiles, *misanthropie* se trouve traduit par « amour des hommes », et Alceste comparé à un « tendre père », qui s'irrite des fautes de ses enfants, précisément parce qu'il les chérit ! Avec un pareil point de départ, Rousseau n'aura pas de peine à condamner et l'auteur et la pièce. Mais il est trop visible que son point de départ ne vaut rien.

N'importe, Rousseau a triomphé. En vain d'Alembert, Marmontel, La Harpe, bien d'autres encore, ont entrepris de le réfuter. Leurs arguments n'ont pu prévaloir contre son éloquence. D'ailleurs, il semble qu'eux-mêmes en aient été ébranlés ; et, quand ils maintiennent qu'Alceste est ridicule, je ne sais comment, l'idée de la vertu d'Alceste ressort, même chez eux, plus nettement que l'idée de son exagération et de son intempérance¹. Avec le romantisme, un pas de plus a été franchi. L'individualisme d'Alceste en lutte avec la société devait naturellement séduire les esprits de ce temps-là. De plus en plus, ces écrivains, qui se mettaient

1. D'Alembert est plein d'estime pour Alceste et il est sévère pour Philinte, « caractère mal décidé, plein de sagesse dans ses maximes et de fausseté dans sa conduite », complaisant à l'excès dans la scène du sonnet. Marmontel, s'il reconnaît que Molière s'est servi de l'humeur d'Alceste « comme d'un fléau », ajoute qu'il s'est servi de sa « vertu » « comme d'un exemple ». Pour lui, Philinte n'est pas « le sage de la pièce » : « Si Molière eût fait un vicieux du Misanthrope, il lui eût donné pour contraste un modèle de vertu. » (*Et qui soutient que le Misanthrope est vicieux ?*) Philinte n'est qu'un homme du monde destiné à servir de repoussoir à Alceste. — On voit combien d'Alembert et Marmontel cèdent à Rousseau.

tout vivants dans leur œuvre, ont été tentés de regarder Molière comme un des leurs. En *Alceste*, ils l'ont reconnu lui-même. Dès lors, Célimène devait être, elle était Armande. Et la comédie cessa d'être prise pour une comédie. Ce fut un drame, un drame plein de confidences amères, où Molière se met en scène, laisse parler son cœur torturé d'amour et de jalousie. Aussi, est-ce dans le *Misanthrope* entre toutes ses pièces que Musset reconnaîtra

Cette mâle gaité, si triste et si profonde,
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on en devrait pleurer.

Le malheur est qu'encore une fois, on ne sait rien de la vie intime d'Armande et de Molière¹. Encore une fois, tout ce qui se répète à ce sujet est tiré de commérages haineux et sans valeur, de racontars sans autorité, d'identifications arbitraires entre l'auteur ou sa femme et les personnages de ses pièces. On nous raconte, par exemple, que Molière et sa femme ne se voyaient plus qu'au théâtre. Qu'en sait-on? L'auteur anonyme de la *Fameuse comédienne* prétend que, quelque temps après la *Princesse d'Élide*, Molière et sa femme, « sans arrêt du parlement, demeurèrent d'accord qu'ils n'auraient plus d'habitude ensemble ». Et Grimarest, sans préciser les dates (ce n'est guère son habitude), écrit qu'à la longue, lassé de l'humeur et de la conduite d'Armande, il « fit son possible pour se renfermer dans son travail et dans ses amis, sans se mettre en peine de la conduite de sa femme ». Quelle valeur ont ces affirmations? la valeur de toutes leurs autres, qui est nulle. Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'en août 1665, Armande donnait à son mari leur second enfant, Esprit Madeleine, et qu'en octobre 1665 à octobre 1668, Molière avait loué, rue Saint-Thomas-du-Louvre,

1. A quelle date Boileau composa-t-il sa *Satire* vi, en la détachant de sa *Satire* i? Il semble que ce fut avant la représentation d'*Alexandre* (Boileau : « Je ne connaissais pas M. Racine dans le temps où je la fis »; Louis Racine : « Ce dernier venait de donner sa tragédie d'*Alexandre* lorsqu'il se lia d'amitié avec l'auteur de l'*Art poétique* »), donc peut-être en 1664-1665. C'est le moment où Molière composait son *Misanthrope*. Or, à cette date, Molière avait assez de prévenances envers Armande pour « souhaiter de faire entendre à sa femme » cette satire qu'il admirait; et, à cette date, Armande paraissait à Boileau fort entichée de son mari : « L'auteur ne voulut pas sur cela satisfaire l'empressement de son ami, de peur que la femme de Molière ne crût l'auteur trop inférieur à son mari ». (*Les satires de Boileau commentées par lui-même*, 57).

un petit hôtel formant corps de logis distinct, avec cour et porte cochère. Le bail¹ avait été signé par lui et *par sa femme* : à cette date, ils vivaient donc et avaient l'intention de continuer à vivre ensemble; et personne n'a cité le plus petit fait pour établir qu'ils aient cessé de cohabiter. — D'ailleurs, les vers du *Misanthrope* où l'on croit le plus sentir, à leur accent douloureux, une confession personnelle, n'ont pas été écrits par Molière en 1665 ou 1666 : il les a repris dans la pièce condamnée de *Dom Garcie*, et *Dom Garcie* est antérieur d'un an à son mariage. Quand P. Mesnard répond à cela : « Si Molière a sauvé du naufrage de sa comédie héroïque, comme des débris auxquels il avait trouvé une meilleure place, ces belles explosions de souffrance jalouse, ne pourrait-ce être qu'il a senti avec quelle force elles avaient exprimé d'avance la noblesse de son amour pour une ingrate et ses révoltes contre sa propre déraison? » j'avoue que je demeure « stupide » et sceptique. — Enfin, je le demande à tous ceux qui ont suivi jusqu'ici la vie de Molière, quelle ressemblance y-a-t-il entre Alceste et lui? Dans cet insociable, qui finit par aller s'enterrer au désert, comment reconnaître l'homme adroit, qui a su mener heureusement sa barque entre tant d'écueils, qui a louvoyé entre tous les obstacles, qui s'est fait bien venir, non seulement de ces « étranges animaux » que sont les comédiens et comédiennes, non seulement d'amis fidèles comme Boileau et La Fontaine, mais des gens du monde, des courtisans, du roi? Molière est tout le contraire d'un esprit intransigeant, étroit, buté, comme Alceste. Il faut être aveuglé d'une étrange prévention pour les rapprocher l'un de l'autre.

J'en dirai autant des autres identifications qu'on a proposées : Arsinoé serait Mlle du Parc; Éliante, la de Brie (mais Michelet reconnaît plutôt en elle la « douceur » d'Henriette de France); Célimène, non plus Armande, mais Mme de Longueville ou telle femme débauchée de la cour, que Boileau a blasonnée dans sa dixième satire. Philinte serait Chapelle; Clitandre, Guiche (mais Michelet voit plutôt Guiche dans le « grand flandrin qui crache dans un puits); Acaste, Lauzun; Oronte, Saint-Aignan; Timante, l'homme mystérieux, M. de Saint-Gilles; et la « partie » enfin

1. Publié en 1886 par Vitu : *L'Hôtel de Molière, rue Saint-Thomas-du-Louvre*.

d'Alceste, Tartuffe ou les Tartuffes¹.... Pourquoi ceux-là et non pas d'autres? A quoi riment ces rapprochements, risqués au petit bonheur et sur de vagues indices²? Quelle idée enfin se fait-on du génie de Molière, quand on le suppose incapable de créer par lui-même un seul personnage?

De ces rapprochements, deux seuls méritent d'être discutés. Boileau, plus tard, s'est vanté d'avoir servi de modèle à Molière, dans la scène du sonnet³. Que Molière, amusé un jour par une sortie du satirique, l'ait utilisée dans sa comédie, il n'y a rien là que de très naturel; et, puisqu'il l'a « confessé plusieurs fois » à son ami, nous l'en croirons sans peine. Nous en concluons donc, non point qu'Alceste *est* Boileau, mais que, selon sa coutume, Molière a employé, pour peindre son personnage, un trait d'observation : il a d'ailleurs donné à ce trait une valeur tout autre, en attribuant à un homme *du monde* parlant à un homme *du monde* ce qu'avait dit un critique *professionnel* parlant d'un homme de lettres *professionnel*. D'autre part, les contemporains ont généralement reconnu en Alceste M. de Montausier. Molière aurait-il, consciemment ou non, eu quelque souvenir des rudesses de paroles auxquelles s'abandonnait Montausier? Personne ne peut affirmer le contraire. Même si cela était, s'ensuivrait-il qu'Alceste fût Montausier? Certainement non. Il est invraisemblable que Molière ait eu l'audace et la maladresse de mettre en scène, de façon évidente, et pour faire rire de lui, un aussi grand personnage. D'ailleurs, nous savons que Montausier lui-même se flattait de n'être point assez « barbare » pour refuser des louanges de politesse à de méchants vers. Nous savons qu'il ne s'abstenait pas des « embrassades. » Nous savons que, rassembleur de la *Guirlande de Julie*, il y a admis des madrigaux où éclatent et ce « style figuré » et ces « faux brillants » dont s'indigne Alceste; lui-même y a inséré sous son nom deux madrigaux au moins, dont la « chute » vaut bien la « chute » du sonnet d'Oronte. Nous savons enfin que, comblé

1. Voir éditions Bret, Petitot, Aimé Martin; *Journal encyclopédique* du 1^{er} mai 1776; Taschereau; Drujon, *Les livres à clefs*; Fournier, *Études sur Molière*, 78; Coquelin, *Molière et le Misanthrope*, 41; Bidou, *Débats*, 11 avril 1921, etc., etc.

2. Il y a pour Timante seul, le témoignage de Boileau (*Correspondance avec Brossette*, éd. Laverdet, 523).

3. *Lettre au marquis de Mimeure*, 1706. — Voir d'autres rapprochements allégués par l'Édition des *Grands Écrivains*, V, 391.

d'honneur, Montausier n'avait pas besoin qu'on fît « jouer des machines » pour lui obtenir une « charge à la cour¹ ». Si Alceste s'exprime, peut-être quelquefois comme Montausier, mais sûrement, d'autres fois, comme Boileau, comme Balzac², comme Malherbe³, c'est qu'il n'est ni Montausier, ni Boileau, ni Balzac, ni Malherbe, mais un personnage d'invention, pour lequel Molière aura emprunté à la vie les traits qui convenaient à son dessein; fait de mille « originaux », il ne représente aucun d'eux en particulier. Objectera-t-on que le Mégabate de Mlle de Scudéry, « s'il eût eu une maîtresse pâle, n'eût jamais pu dire qu'elle eût été blanche, s'il en eût eu une mélancolique, il n'eût jamais pu dire aussi pour adoucir la chose qu'elle eût été sérieuse »; que cela rappelle singulièrement le couplet d'Éliante; et que Mégabate c'est assurément Montausier? Mais le couplet d'Éliante vient de Lucrèce⁴. Qui nous dit que Molière ait eu besoin de lire le *Grand Cyrus*, pour songer à utiliser ce passage de sa traduction? Et je veux que l'idée lui en soit venue du *Grand Cyrus*; il ne s'ensuit pas du tout, malgré l'*Édition des Grands Écrivains*, que, « derrière ce portrait de Mégabate, il en a regardé l'original, M. de Montausier »; il s'ensuit seulement qu'ici comme partout, il a pris son bien où il l'a trouvé, et qu'il n'a pas dédaigné de s'inspirer du roman à la mode.

On a multiplié⁵, depuis, les rapprochements de ce genre⁶. Geoffroy rappelle que Molière semble avoir lu la *lettre* de Pline à

1. Cf. Livet, édition, xxii et suiv.

2. Lettre à Chapelain du 23 novembre 1637.

3. Racan, *Vie de Malherbe* (*Œuvres de Malherbe*, I, lxxiii) et *Lettre à Chapelain* (éd. de Latour, I, 344).

4. Le passage de Lucrèce n'a-t-il pas du être mille et mille fois allégué dans les ruelles, quand les précieuses discutaient sur le parfait amant?

5. Je ne crois pas qu'il vaille la peine de discuter l'accusation d'Angelo, docteur de l'ancienne troupe italienne : Angelo aurait raconté à Molière le sujet du *Misanthrope*, qu'il avait vu jouer à Naples; quinze jours après, Molière aurait affiché le sien et, trois semaines ou un mois après, l'aurait joué. C'est ce qu'Angelo racontait en personne à Tralage (*Nouvelle Collection moliéresque, Notes et documents*,... 7). Voir pourtant *Moliériste*, V, 131.

6. C'est M. Morel, professeur à l'École alsacienne, qui m'a indiqué Plutarque et l'*Élégie zélotypique*. Pour les autres rapprochements, voir les éditions et histoires des auteurs cités; et Cottinet, *Moliériste*, V, 209; Brunetière, *Études critiques*, VIII, 104, note; Counson, *Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1911; Édouard Thierry, *Moliériste*, V, 131 et suiv.; Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, 171 et suiv.; Roy, *La vie et les œuvres de Charles Sorel et De J. L. Guezio Balzac*.

Geminus (VIII, xxii). Louis Moland compare le couplet désabusé de Philinte au *De Ira* de Sénèque (II, ix et x). Nisard remarque qu'à la fin de son traité sur les *Moyens de conserver la paix parmi les hommes*¹, Nicole donne les mêmes enseignements qui se dégagent de la comédie. D'autres songent à la fin du traité de Plutarque : *Qu'il faut distinguer le flatteur de l'ami*, ou, pour les scènes de jalousie, à l'*Élégie zélotypique* de Régnier. Cottinet croit qu'Oronte a son original dans la *Vie de Théophile*. Hémon, à propos du « Le temps ne fait rien à l'affaire », nomme Montaigne; à propos des vantardises d'Acaste, Régnier (*Le français espagnolisé*) ou Quinault (*La mère coquette*). Brunetière note la ressemblance de l'aventure de Célimène avec l'histoire d'Alcidamie, dans le *Grand Cyrus*. Counson retrouve un souvenir de Malherbe dans le « Je ne l'aimerais pas si je ne croyais l'être. » Édouard Thierry veut que l'idée de la pièce ait été inspirée à Molière par Moncade, le héros du *Favori*, qu'il venait de jouer. M. Martinenche réclame pour l'Espagne la chute du sonnet d'Oronte, l'idée d'utiliser le couplet de Lucrèce, l'universel abandon qui punit Célimène au dénouement. Livet trouve des souvenirs de la *Mère coquette*, du *Favori*; il montre le « Je ne dis pas cela » dans Scarron, l'amant grondeur dans l'*Amant indiscret* de Quinault, le « Je suis le misérable et toi le fortuné » dans la *Rodogune* de Gilbert. Enfin M. Roy multiplie étrangement les sources certaines ou possibles. Arsinoé rappellerait la *Dévote hypocrite*, traduite par Lancelot; Célimène ressemblerait à la Charis du *Palais d'Angélie* de Sorel; le sonnet *Belle Philis* serait tiré du *Berger extravagant* du même Sorel; la raillerie d'Alceste sur les « appas de la vaste rhingrave » serait un souvenir de *Francion*, encore de Sorel. A Corneille (*La veuve*, III, iii), appartiendrait l'idée de la première scène; à lui encore, la lecture du sonnet (*Mélite*, II, iv), la conversation de Clitandre et d'Acaste (*Mélite*, III, ii), le désespoir d'Alceste (*Mélite*, III, iii). A Balzac (*passim*), reviendraient les vers 355, 592, 596, 624; à Aristote enfin (*Morale à Nicomaque*, viii, iii), le couplet d'Alceste sur les mystères que demande l'amitié, etc.

Mais tout cela, — et ce que je laisse de côté, — ce sont les clous de la muraille dont parlait Bossuet. Quand on les a rassemblés

1. *Qu'il faut éviter certains défauts en contredisant les autres.*

et qu'on les tient en main, comme c'est peu de chose! Quoi que Molière ait dû à ses originaux et à ses lectures, Alceste est à lui, bien à lui et à lui seul; c'est une des créations les plus parfaites de son admirable génie. Et la meilleure preuve de l'incomparable don de vie qui fait sa gloire, ce sont précisément les interprétations contradictoires que la postérité a pu donner de ce personnage étonnant. Il est si *vrai*, qu'il a continué en quelque sorte d'exister, indépendamment de Molière; qu'il a déjoué, pour ainsi dire, les intentions de son auteur¹; et que chaque âge, ou même, dans chaque âge, chaque lecteur le comprend d'une façon autre. Au moment où j'essaie de le ramener à n'être que l'*atrabilaire amoureux* qu'il était à l'origine, je sais que je n'y réussirai point. Quand on dira d'un homme : « C'est un Alceste », malgré tout, se mêleront à ce jugement une estime, que Molière accordait assurément à son misanthrope, et une sorte d'admiration ou au moins d'approbation, qu'il ne lui accordait certainement pas.

1. Voir J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, I; Doumic, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1918; H. Bidou, *Débats*, 16 août 1916; P. Souday, *Temps*, 31 août 1916, etc.

NOTES

Page 59. — M. Charlier, dans son intéressante « lecture », *Autour du premier Tartuffe* (1929), discute la théorie que j'expose ici. Il me semble n'avoir pas attaché à cette question de *date* (tous les témoignages postérieurs à 1665) l'importance qu'elle me paraît avoir.

Page 64. — M. Charlier (*ibid.*) estime que je me contredis en taxant de maladroite la tactique de Molière, s'il avait, à la première représentation, gardé par devers lui les actes IV et V, déjà composés; en effet, le *Tartuffe* complet en trois actes (que j'admets) se termine bien par le triomphe du « scélérat ». — Je me contredirais en effet, si j'admettais, comme M. Charlier, que Molière traitait un sujet qu'il savait scabreux, qu'il y attaquait et y bravait le parti dévot, qu'il donnait à sa pièce un ton dramatique, etc.; mais ce sont toutes choses que je nie.

Page 72. — A cette heure, je suis plus hardi que je ne l'étais jadis. Je crois bien que Molière, après l'interdiction du premier *Tartuffe* en trois actes, a eu l'intention d'en faire un second en quatre actes (celui qu'attend le duc d'Enghien), et plus tard seulement s'est décidé à la version en cinq actes. L'invention de la « donation », brusquement introduite à la fin du quatrième acte, n'a d'autre objet que d'« accrocher » le cinquième.

Page 73. — Je répugne à croire que Molière ait mis en scène « dans l'exercice de son ministère un homme revêtu des ordres sacrés ». M. Charlier (*ibid.*) proteste que « j'outré quelque peu sa thèse ». — Acte lui soit donné de cette protestation, quoique je ne le comprenne guère, si *Tartuffe* est *prêtre* et agit comme *directeur*. M. Charlier accepte une formule de M. Lançon : Molière aurait « suggéré le caractère ecclésiastique de

Tartuffe ». Néanmoins, M. Charlier allègue l'exemple de l'*Usurier*, comédie de Thomas Corneille et Visé, jouée en février 1685. Je ne vois pas que cet exemple soit bien favorable à sa thèse. Les auteurs, dans le *Mercure* du mois suivant, répondent aux critiques qui leur ont été adressées. Ils proclament bien théoriquement qu'aucune raison ne s'oppose à ce qu'un écrivain mette en scène un véritable abbé; mais 1° ils semblent surtout soucieux d'établir qu'ils n'ont pas fait une pièce à clef; 2° ils proclament bien haut que leur personnage est un faux abbé; 3° ils avouent « qu'on s'est récrié sur ce que dans cette pièce on avait mis des abbés sur le théâtre ». En faut-il plus pour établir qu'à cette date un prêtre sur la scène scandaliserait ? — et je n'en dis pas davantage.

Même page. — J'avais écrit : « On évite le mot *église* lui-même, on dit *temple*. » — M. Charlier n'a pas eu de peine à me montrer mon erreur; il lui a suffi de citer « *Tous les jours, à l'église...* », sans insister davantage, — et il ne me reste qu'à battre ma coulpe.

Page 85. — Lire, pour tenir compte de ce que paraissent avoir de fondé certaines objections de M. Charlier : « dans les actes nouveaux (ou inédits), il aurait amplifié à plaisir (ou laissé) un passage contre les directeurs, inséré (ou maintenu) une allusion satirique au succès des hypocrites... ».

Page 89. — A l'énumération des sources, ajouter : Et Molière a lu le roman publié en 1624 par Vital d'Audigier, *Les amours d'Aristandre et de Cléonice*. C'est de là que lui vient l'idée du piège tendu par Elmire à Tartuffe (Cf. Magendie, dans *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1929).

Page 92. — Ajouter une note 1 bis. M. Paul Emard (*Tartuffe, sa vie, son milieu et la comédie de Molière*, Librairie Droz, 1932) a écrit tout un livre pour identifier Tartuffe et Charpy. Il fait de la comédie une simple pièce à clef. Ses arguments ne m'ont point convaincu; et sa méthode ne laisse pas de paraître inquiétante : voir sur Molière à Turin les raisonnements des pages 190 à 194. — M. Baupal (*Tartuffe et ses avatars*, Émile Noury, 1925) identifiait Tartuffe et un certain Cretenet, barbier et dévot lyonnais, qui eut des disciples enthousiastes et des ennemis acharnés. Les rapprochements que fait M. Baupal pourraient être faits entre Tartuffe et n'importe quel sectaire admiré par les uns, décrié comme hypocrite par les autres.

- Page 116. — J'aurais dû noter que « gens de bien », « homme de bien », cela signifie pour Molière : vrai dévot, bon dévot. La chose est évidente *partout* où il emploie ces expressions.
- Page 208. — Aux admirateurs d'Alceste, ajouter M. Arnavon, *Le Misanthrope de Molière* (Essai de mise en scène nouvelle, Plon) et *Molière notre contemporain* (Les Éditions de France). — Parmi les livres écrits pour soutenir la doctrine du juste milieu, ajouter *Le Misanthrope de Molière*, par M. Doumic (Mellotée).
- Page 247. — Noter la polémique de M. Arnavon et de l'auteur du présent livre : *Molière notre contemporain*; *Revue de France*, 1929; et *Annales de l'Université de Paris*, 1929.
-

TABLE DES MATIÈRES

I. <i>Le Mariage forcé</i>	1
II. <i>La Princesse d'Élide</i>	17
III. <i>Tartuffe</i> . I.	33
II.	56
III.	86
IV.	118
IV. <i>Dom Juan</i>	132
V. <i>L'Amour médecin</i>	189
VI. <i>Le Misanthrope</i>	203

